

*MUUSIKAAJALUGU keskkoolile*

*I. Kull O. Tuisk*

# MUUSIKAAJALUGU

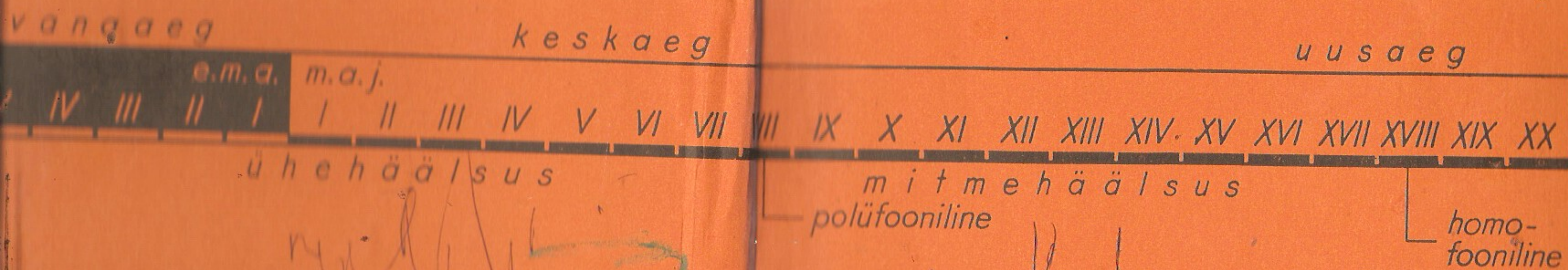


D MELPOMEIE XVII

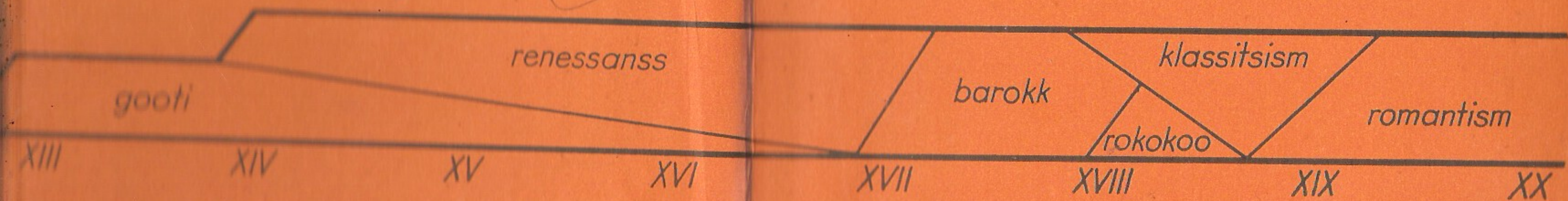


# STIILIDE SKEEMID

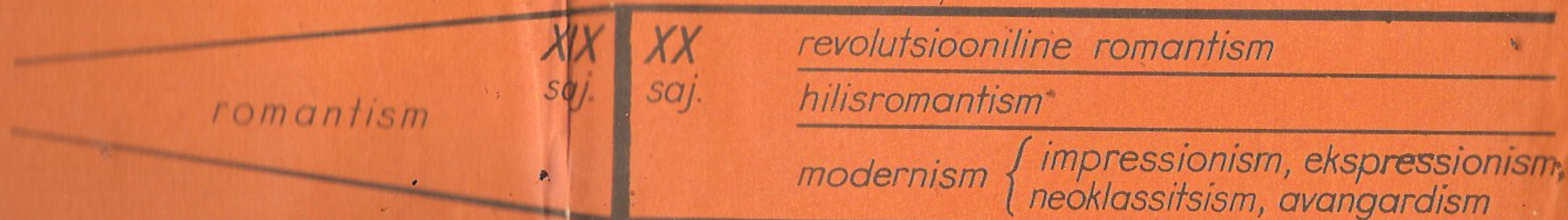
KÕLASTRUKTUURI MUUTUMINE V SAJ. E.M.A. KNI XX SAJ.



STIILIDE ARENG XIII - XIX SAJ.



STIILIDE ARENG XIX - XX SAJ.





I. KULL O. TUIŠK

**MUUSIKAAJALUGU**  
**KESKKOOLILE**

6., parandatud ja täiendatud trükk

Kullamaa keskkool

Tallinn • «Valgus» 1982



Kaane kujundanud T. Aru

Noodigraafika M. Laanepõld

Kinnitanud Eesti NSV Haridusministeerium

Kull on kirjutanud alapeatüki «Vene romantikud» peatükist «Muusika uusajal» ja alapeatükid «Vene nõukogude muusika» (v. a. Rodion Ššedrin), «Eesti muusika» ning «Lühilevaade teiste nõukogude rahvaste muusikast» peatükist «Muusika XX sajandil». O. Tuisk on kirjutanud sissejuhatuse ja peatükid «Muusika arenguperioodid», «Vana- ja muusika», «Muusika keskajal», «Muusika uusajal» (välja arvatud alapeatükk «Vene romantikud») ja «Muusika XX sajandil» (välja arvatud alapeatükk «Vene nõukogude muusika» peale Rodion Ššedrini käsitleva osa ja alapeatükid «Eesti muusika» ja «Lühilevaade teiste nõukogude rahvaste muusikast»). Samuti on O. Tuisk kavandanud raamatu ees- ja tagalehel olevad skeemid.

M. Ojakäär on kirjutanud alapeatüki «Olmemuusika XX sajandil». «Väikese muusikaklassika» ja «Nimede registri» on koostanud M. Toomann.

## SISSEJUHATUSEKS

Millal ja kuidas kõlas maailmas esmakordselt musikaalne hääliitsus, seda ei tea keegi. Me ei tea sedagi, kuidas ja millal sündis maailma esimene laul. Oletusi on palju, nende tõepärasust kontrollida aga võimatu.

Ka selle kohta, millal rahvalauliku kõrvale asus koolitatud helilooja, puuduvad andmed. Võib arvata, et miljonite aastate kestel oli rahvamuusika ainsaks muusikaliigiks. Kuid alates ajast, milleni inimkonna teadmised ulatuvad, on rahvamuusika kõrval ikka eksisteerinud ka nn. professionaalne muusika.

Professionaalsus tähendab elukutselisust. See eeldab nende teadmiste, oskuste ja kogemuste omandamist, mis sajandite vältel on kogutud. Neid õpitakse tundma kas eraviisil või vastavates õppeasutustes — muusikakoolides, -keskkoolides ja -ülikoolides ehk konservatooriumides.

Professionaalse muusika teosel on alati vähemalt üks teada olev autor, kelle loata ei tohi selles teoses midagi muuta. Rahvaviisid ja pillilood on aga suust suhu, vanematelt lastele, põlvkonnalt põlvkonnale rännates muutunud. Kord tekkinud viisi täiendavad paljud. Sellepärast öeldakse, et rahvamuusika on kollektiivne looming. Mitmete põlvkondade rahvamuusikute poolt viimistletuina muutuvad rahvalaulud ületamatult täiuslikuks. Rahvaviise uurides õpib professionaalne helilooja tundma oma rahvale iseloomulikku väljenduslaadi, viisi ja rütmi omapära. Nii on rahvas oma viisidega kõikidel aegadel osa võtnud ka professionaalse muusika loomisest. Juhtub niigi, et mõne helilooja laul hakkab elama nagu rahvaviis: ka teda täiendatakse, muudetakse, viimistletakse paljude rahvalaulikute poolt.

Kuna rahvamuusika tuhandete aastate vältel eksisteeris noodistamata, siis on tema ajaloolise arengu uurimine seotud suurte raskustega. Sellega tegeleb eriaine, mida nimetatakse folkloristikaks. Muusikaajalugu käsitleb ainult professionaalse muusika arengut.



## MUUSIKA ARENGUPERIOODID

Algelistes ühiskondlikes oludes elavate rahvaste muusikale on tänapäevalgi iseloomulikud viisid, mis rajanevad ainult kahe eri kõrgusega heli vaheldumisel.<sup>1</sup> Sellepärast oletatakse, et ka inimeste esimesed laulud sarnanesid järgneva viisiga, mis pärineb Tulemaa saarelt.

Näide 1



Nüüdisaja heliloojate muusikas aga kuuleme sageli viise, mis haaravad endasse kõik oktaavi kaksteist heli. Olgu siin näiteks viisikatkend E. Tambergi «Kuupaisteoratoriumist».

Näide 2



Kahest helist koosnesid ka esimesed inimese loodud kooskõlad. Tänapäeval aga haaravad ka akordid endasse mõnikord kõik oktaavi 12 heli.

Näide 3



<sup>1</sup> Arvatakse, et kahehelimuusikale eelnes tohutu pikk arenguperiood, millal inimese «laul» kujutas endast lihtsalt glissandotaolisi hääliitsusi.



Noodinäidete najal on meil võimalik muusika arenemist jälgida vaid alates antiikkunsti õitseajast (Vana-Kreekas V—IV saj. e. m. a.).<sup>2</sup>

Väga tähtsaks sündmuseks oli mitmehäälsuse tekkimine (umbes VIII saj. m. a. j.). Niisiis jaotub muusika areng kõigepealt kahte suurde perioodi: ühehäälsuse muusika ajastuks ja mitmehäälsuse muusika ajastuks. Nende ajastute piir langeb enam-vähem ühte orjandusliku korra ja feodalismi piiriga.

Orjandusliku korra ajal oli valitsev ühehäälsuse muusika, feodalismi ja kapitalismi ajal mitmehäälsuse.

Mitmehäälsuse ajastu omakorda jaguneb kolmeks perioodiks:

- 1) umbes VIII—XVI saj. — polüfooniline mitmehäälsus;
- 2) XVI saj. — XVIII saj. — murranguperiood, mille kestel polüfooniline mitmehäälsus asendus homofoonilisega;
- 3) XVIII saj. teine pool — XX saj. — homofooniline mitmehäälsus (polüfoonial oli sel ajal vaid teisejärguline tähtsus).<sup>3</sup>

Palju sagedamini on aga muusika arengus asendunud üks stiil<sup>4</sup> teise.

Stiiliperioode saame täpsemalt kindlaks määrata alles alates XIII sajandi muusikast (varematest ajastutest on säilinud liiga vähe noodinäiteid). Sellest ajast kuni XX sajandini on muusika läbi käinud viis stiiliperioodi:

- 1) gooti stiil — XIII—XVI saj.;
- 2) renessanss — XIV—XVII saj.;
- 3) barokk — XVII—XVIII saj. esimene pool;
- 4) klassitsism — XVIII saj. teine pool — XIX saj. algus;
- 5) romantism — XIX saj.

## VANAAJA MUUSIKA

Jumalate keel

Muusikakultuur saavutas võrdlemisi kõrge arenemistaseme juba muistsetes orjanduslikes riikides — Egiptuses, Babülooonias, Assüürias, Hiinas, Indias, Süürias ja Palestiinas.

<sup>2</sup> Veel varasemast perioodist on meieni jõudnud ainult üks noodinäide. See pärineb muistsest Babülooniast.

<sup>3</sup> Murranguperiood muusikas (XVI—XVIII saj.) langes ajaliselt ühte murranguperioodiga ühiskondlikus elus (feodalismivastane võitlus, kodanlikud revolutsioonid), homofoonilise mitmehäälsuse triumf polüfoonilise üle langes ühte Prantsuse kodanliku revolutsiooni ajastuga, s. o. kapitalismi triumfiga feodalismi üle.

<sup>4</sup> Stiiliks nimetatakse kunstiteoses kasutatud võtete süsteemi. See allub ühiskondlikus elus ja inimese teadvuses toimuvatele nihetele, muutustele, arenemisele. Sellepärast on enamasti võimalik stiili järgi kindlaks määrata, missugusesse ajastusse teos kuulub ja kes on selle loonud.

On teada, et Assüürias toimusid 3000 aastat tagasi isegi avalikud kontserdid, kus õuemuusikud esinesid linnarahva ees.

Vanaajal omistati muusikale imepärast võlujõudu. Muusika näis jumalate keelena, sest ka jumalaid peeti muusikuiks või vähemalt muusikast mõjutatavaks. Nende hääli võrreldi pillihääletega ja pille, eriti neid, millel arvati jumalaid mängivat, peeti pühadeks. Muusikust arvati, et kui ta «puudutab pillikeeli, siis toetab teda jumala käsi». Selle tõttu ümbritsesid valitsejad muusikuid erilise austusega. Egiptuse vaaraod kuulutasid end muusikute sugulasteks. Assüürias aga kehtis koguni komme jätta alustatud rahvastest ellu vaid muusikud, kes võeti teenistusse võitja õukonda. Muusikuid iseloomustati väga ilmekalt. Näiteks kirjutati ühe lauliku kohta, et ta on «sügav nagu meri ja kohav nagu torn».

Kuid mõiste «muusik» oli vanaajal veidi teistsuguse tähendusega kui tänapäeval. Muusik oli siis tavaliselt üheaegselt nii laulja, pillimees, helilooja ja dirigent kui ka luuletaja või isegi tantsija.

Iga antiikaja rahva muusikakultuur oli omapärane. Erinevus oli isegi nii suur, et kui näiteks Egiptuse templites armastati suursugust, rõhutatult väärirütmiga laulu, mida saatis flöötide ja harfide karge kõla, siis paljude Idamaade muusika arenemist mõjutanud Süürias eelistati lärmakat ja meelast muusikat, millele erilise varjundi andsid teravakõlalised kahe toruga oboed ja löökpillid. Muistsetele kreeklastele näis see muusika kakofooniana.

Kõikidele erinevustele vaatamata oli antiikaja rahvaste muusikal palju ühiseid jooni.

Vanaajal ei olnud kunstiliigid veel üksteisest eraldunud. Kujutava kunsti eri liikide ühendajaks oli arhitektuur. Muusika kuulus kõikjal luule ja tantsu juurde.

Selline luule- ja tantsurütmidega seotud muusika oli tavaliselt ühehäälsuse ja rajanes viie heli real — pentatoonikal. Viimane annab muusikale erilist karge ja pinget kõla.

Täiuslikul kujul esines antiikmuusika V—IV sajandil e. m. a. Kreekas. Seal oli muusika igakülgsest arenenud, harmoonilise inimese kasvatamise vahend. Seepärast pidid kõik vabad kodanikud muusikat õppima, mõnes linnriigis koguni kolmekümnenenda eluaastani.

Eelistatud pillideks olid Vana-Kreekas aulos ja muusikat sümboliseeriv kunstide jumala Apolloni pill lüüra, mille eriliigiks oli kreeklaste lemmikinstrument kitara. Ornalt kõlavate keelpillide lüüra ja kitaraga saadeti ülevaid lugulaule ja armastusluulet. Kriiskavalt terava oboetaolise kõlaga aulos oli aga lahutamatu seotud veinijumal Dionysose kärarikaste pidustustega ning tragöödiaetendustega. Harilikult puhus mängija korraga kaht aulost.

Igal aastal korraldati Vana-Kreeka linnriikides mitmete jumalate auks muusikapidustusi tegelaste rongkäikude ning pillimeeste ja kooride võistlustega. Eriti toredad olid Dionysose pidustused, mis toimusid



Muusikal oli eriti suur osa tragöödiates, mis jutustasid tavaliselt inimese ränkaskest ja lootusetust võitlusest oma saatusega. Soololaul ja lauldavad dialoogid vaheldusid siin võimsate kooridega, mis väljendasid rahva sühtumist tegelastesse ja sündmustikusse.

Vilmane õitseng  
enne hävingut

Vana-Roomas tekkisid ka mõned uued kunstiliigid. Üheks neist oli pantomiim. See oli balletitaoline etendus; tantsija kujutas liigutustega sündmuste käiku, millest laulis koor. Erinevalt Vana-Kreekast ei laulnud koor nüüd enam ühe pilli — aulose saatel, vaid teda saatis terve eri pillidest koosnev orkester, mida juhatati kõmavate jalalöökidega. Orkester esines juba ka iseseisvalt.

Keiser Nero valitsemisajal toimusid Roomas muusika alal mitmesugused võistlused. Nendest võttis osa ka Nero ise, kes pidas end lauljaks, kitarakunstnikuks ja näitlejaks. Loeti suureks auks võita muusikavõistlustel loorberipärg. Kuna siin esmajoones otsustas publiku reageering, siis tekkis uus «elukutse» — pälgaline plaksutaja.

Euroopas toimus kiiremini kui mujal üleminek feodaalühiskonnale, kus väga suur võim oli kirikul. Võimu kindlustamiseks ja võimupiiride laiendamiseks püüdis kirik kõikide vahenditega (ka tule ja mõõgaga) levitada ristiusku, mille karm ainujumal pidi inimeste mälust kaotama vanad rohkearvulised paganlikud jumalad, vana elumõistmise ja elulaadi. Kõige tähtsamaks raamatuks kuulutati piibel. Kunstis nähti piiblit kirjaoskamatutele. Jumalasõna kuulutamiseks ehitati kõige kaunimad hooned — uhked kirikud. Pildid ja kujud nende seintel tutvustasid piiblitegelasi või kujutasid stseene piiblitlugudest. Jumalateenistuse ajal

Tragöödia tähendab sõnasõnalises tõlkes sokulaulu. Sokutaoliseks saatüriks olid maskeeritud Dionysose-pidustuste kooride liikmed.

Komöödia tähendab koomose laulu (koomos — salk pummeldajaid, kes laulavad pilke-, ülistus- või armulaule).

**Askeetlik iluideaal** Antiikkunsti maiselt õitsvad, elujanulised inimesed ja jumalad kadusid kunstist mitmeks sajandiks. Neid asendasid kõhetud askeedikujud, kelle keha varjati hoolikalt rõivastega. Ajastu ideaaliks sai pühak — rangelt askeetliku eluviisiga inimene, kelle päevad mööduvad palvustes, hingeheitlustes, pilbli uurimises ja ristiusu kuulutamises. Loobunud inimese füüsilise ilu ja maise elurõõmu ülistamisest, hakkasid kunstnikud palju suuremat tähelepanu osutama inimese sisemaailma väljendamisega peamiselt kannatuste, usulise ekstaasi ja hingeheitluste raames. Nägu ja eriti silmad tõusid nüüd inimese kujutamisel tähelepanu keskpunkti.

Muusikakunstis kehtas askeetlikku iluideaali vaimulik saateta (*a capella*) koorilaul, mida jumalateenistusel esitas kloostrite laulukoolides õppinud munkade koer.

Gregoriuse koraal Oige mitme sajandi vältel oli vaimulik koorilaul ühehäälnene. Lauldi laule, mis olid hakanud levima ristiusuliste seas juba Vana-Roomas. Need viisid tõi Vahemeremaadesse juudi rahvas. Aja jooksul need laulud kaotasid idamaise värvingu, muutusid lihtsamaks ja karmimaks. Paavst Gregorius I auks hakati neid viise nimetama Gregoriuse koraalideks.<sup>6</sup>

Antiikse muusikaga ja Euroopa rahvamuusikaga võrreldes olid need laulud täiesti uus muusikaliik, mis ilmekalt väljendas keskaegse uskliku inimese meelelaadi. Need olid enamasti nukra varjundiga karmid, askeetlikud laulud. Nende viis oli sageli isegi avaramalt arendatud, kuid neile andis erilise tardunud ilme omapärane aeglane rütm. Sellel puudus kindel taktimõõt (rütm allus tekstile), kõiki helisid viisis esitati ühtlaselt, ilma rõhutamisetä. Puudusid ka dünaamilised varjundid, viis kõlas algusest lõpuni ühesuguse tugevusega. See oli muusika, milles teadlikult välditi isikupärase tundeelu väljendamist. Gregoriuse koraale lauldi ladina keeles, tekst pärines piiblist (see oli proosatekst).

Di - xit dominus domino me - o sede a dex - tris me - is

<sup>6</sup> Paavst Gregorius I koostas koraaliviiside valikkogumiku, nn. Gregoriuse antifonaariumi, mis sai valmis VII sajandi alguses (604). Sellest ajast peale oli jumalateenistusel muude viiside laulmine keelatud.



Ei ole täpselt teada, millal keskaegsed kirikukoorid hakkasid vaimulikke laule laulma mitmehäälselt. Vihjeid mitmehäälsusele esineb juba VII sajandist säilinud üfikutest, kuid esimesed tänapäevani jõudnud noodinäited pärinevad IX sajandist. Oletatakse, et mitmehäälsel vaimuliku koorilaulu tekkimiseks andis tõuke nii orelile kui ka Briti saarte mitmehäälsel rahvamuusika. Oreliga on pealegi seotud varasemate mitmehäälsel vaimulike laulude nimetus: ladina keeles kannab orel nime *organum* ja täpselt samuti nimetatakse esimesi mitmehäälsel vaimulikke koorilaulu.

Kuni XII sajandini olid *organum*'id kahehäälsed laulud, mille ülemiseks hääleks oli Gregoriuse koraal. Lihtsamates *organum*'ides liikus alumine hääel sellesama koraali rütmis ning enamasti temaga paralleelselt kvartides, kvintides või oktaavidest, niisiis kujutas endast ülemisega võrdväärsel viisi,<sup>7</sup> ajuti, näiteks alguses ja lõpus, võisid hääled ühtida. Keerulisemates *organum*'ides (niisuguseid esines juba selle liigi tekke ajal) liikus alumine hääel oma teed, moodustades ülemisega eri intervallid. Mõnikord pidas alumine hääel üht nooti kaua kinni, sel ajal kui ülemises hääles vahetus mitu nooti. Leidus ka *organum*'e, mille hääled olid pandud liikuma vastandsuunas, kuigi seda teha oli kaua karmilt keelatud.

Niisugust mitmehäälsust, mis tekib võrdõiguslike viiside ühendamisel, nimetatakse polüfooniliseks. Niisiis tekkis mitmehäälsus Euroopa professionaalses muusikas polüfoonilisena.

Umbes XII–XIII sajandil vahetasid *organum*'i hääled kohad, nii et Gregoriuse koraalist sai alumine hääel. Sageli ei liikunud hääled enam ühtses rütmis: ülemine hääel oli liikuvam ning keerukam, Gregoriuse koraali aga hakati laulma veel aeglasemalt, iga nooti pikaks venitades.

Näide 5



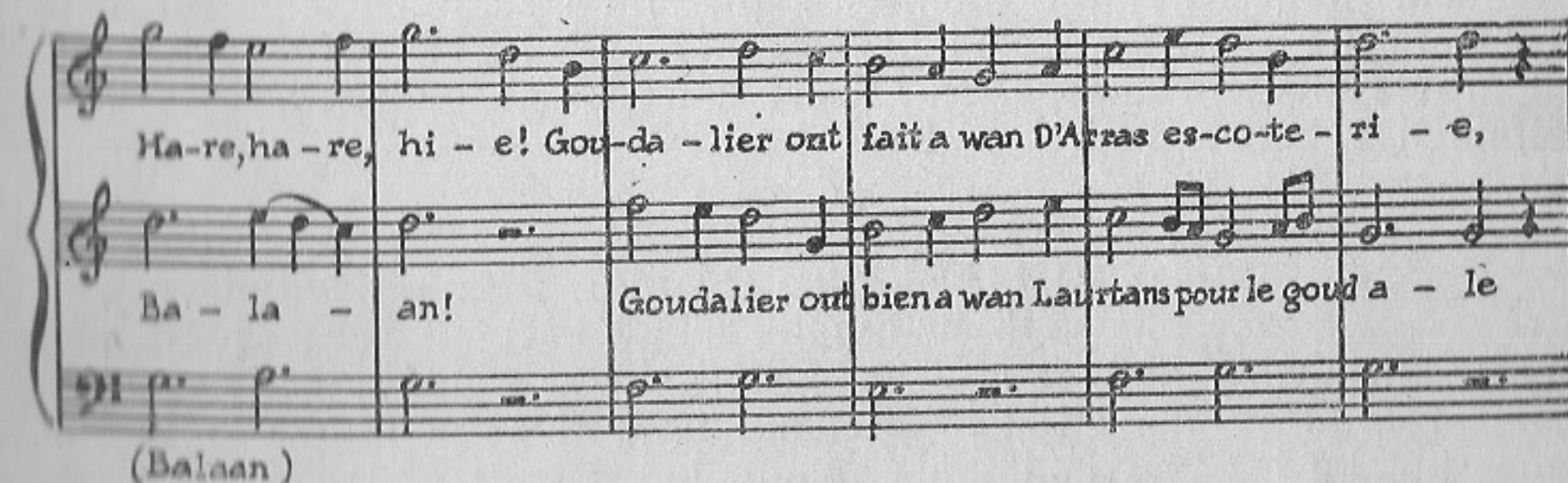
<sup>7</sup> Vt. varajaste *organum*'ide näiteid IX klassi «Laulikust», lk. 32.

Selleks et Gregoriuse koraalist erinevas rütmis uut viisi oleks kergem meeles pidada, lauldi teda ka Gregoriuse koraalist erinevate sõnadega. Gregoriuse koraali ladinakeelsele tekstile võis lisanduda ka mõnes muus keeles tekst. Pealegi võis uus tekst olla hoopis ilmaliku sisuga. Nii lauldi üheaegselt nagu kaht ühehäälsel laulu. Niisuguseid *organum*'e hakati looma ja laulma ka väljaspool kirikut ja nad said uue nime — motett (pr. k. *mot* — sõna).<sup>8</sup> Sel uuel laululiigil oli suur tulevik, motette kirjutati veel XVIII sajandil.

Motett kujunes omapäraseks mitmehäälsel lauluks. Üha sagedamini esines niisuguseid kohti, kus kaks häälet teineteist kajana jäljendasid. Niisugust võtet nimetatakse imitatsiooniks. Hakkas kujunema imitatsiooniline polüfoonia.

Motett ei jäänud kahehäälsel, peagi lisati kolmas hääel, millel jällegi olid omad sõnad. Juhtus, et motetiks ühinesid Gregoriuse koraal, mõni kergemeelne armulaul ja rahva tantsulaul. Vaatamata Gregoriuse koraali olemasolule laulus kujutasid motetid endast sageli ilmalikke laule. Populaarseks seltskonnalauluks kujunes nn. naljamotett.

Näide 6



Motett tõi rahvalikud lauluviisid ka kirikusse. See loomulikult ei meeldinud vaimulikele. Katoliku kirik hakkas moteti vastu võitlema. XV sajandil jääb vaimulikule motetile ainult Gregoriuse koraali ladinakeelne tekst. See-eest oli selleks ajaks tublisti kasvanud hääle arv: XV–XVI sajandil loodi isegi sääraseid motette, milles hääli oli üle poole saja. Niisuguste laulude autorid pidid peensusteni tundma imitatsioonilise polüfoonia kavalat tehnikat. Sellel alal paistsid eriti silma kuulsad madalmaade koolkonna heliloojad. Nende vaimulikud kooriteosed olid gooti stiili näidisteks muusikas: neilgi on iseloomulikud teravkaared (viisiljoones) ja kõrgustesse tunglemine, kusjuures esitus on askeetlikult vaos hoidud, kõla väga puhas ja nagu tardunud.

Kuid XV–XVI sajandil eksisteeris juba ka hoopis teistsugune stiil — renessanss, mis oli tekkinud XIV sajandil Itaalias.

<sup>8</sup> Algul nimetati motetiks Gregoriuse koraalile lisatud uute sõnadega häälet.



## Renessanss.<sup>9</sup>

Samal ajal kui Kesk- ja Põhja-Euroopas veel levis ja arenes askeetlik gooti kunst, lauldi Itaalia jõukates kaubalinnades juba jumalavallatuid laule, mis kiitsid elurõõmu, naise ilu ja armastust; kirjutati jutte, mis naeruvääristasid munki ja kõrgemaid vaimulikke, viljeldi portreekunsti, maastikumaali ja isegi akti ning püstitati kirikuid ja paleesid, mille kohal gooti habraste tornide asemel toretses uhke kuppel.

Rõhutatud põikjooned vajutasid renessansiehitised kindlalt maapinnale, neid kaunistati antiiksete sammastega, nende uste ja akende võlvid ei olnud enam terav-, vaid jällegi ümarkaartega.

Uus kunst tekkis keskaja lõppsajandeil, mil katoliku kiriku võim hakkas kõikuma. Seda õõnestasid teaduse avastused, ketserlus, talupoegade saginevad ülestõusud. Eriti aktiivselt võitlesid kiriku ja feodaalide võimu vastu jõudsalt kasvavad linnad, kus kaubanduse ja manufaktuuride arenedes oli tekkinud uut elukorraldust ihkav klass — kodanlus. Kõik see lõi soodsa pinnase keskaja vaimu eitavale elutunnetusele, mille väljendajaks saigi uus kunstisuund. Kuna selle tekkimisel ja arenemisel etendas suurt osa antiikkunsti mõju, siis hakati seda hiljem nimetama renessansiks.

**Humanistlik iluideaal** Renessansskunst hülgas askeetliku iluideaali ja asendas selle humanistlikuga, mis ülistas inimest ja elu ennast. Inimest kujutati nüüd elujõulise ning kaunina, tema ilu nähti vaimu ja keha harmoonilises tasakaalus, rõhutati tema isikupära ja sidet loodusega. Kunst sai maisema ja elulähedasema ilme. Piiblainelise kunsti kõrval hakkas hoogsalt arenema ilmaliku sisuga kunst.

## Ilmalik muusika keskajal

Enne renessansiajastut kiusas kirik taga ilmalikku kunsti ja selle loojaid ning püüdis hävitada rahvapille. Oli ju ilmalik kunst ka enne renessanssi oma vaimult kirikuvaenulik. Ta esines peamiselt rahvalauluna ja sellega tihedalt seotud rändkunstnike<sup>10</sup> loominguna. Nad olid keskajal nii külades kui ka lossides oodatud rõõmutoojad. Nende elulähedases kunstis põimus muusika sõnakunsti, näitlemise, tantsu, akrobaatika, tsirkuse-trikkide ja naljaga. Kiriku tagakiusamise eest leidsid rändveiderdajad varju linnades, kus nende elurõõmsat kunsti väga hinnati.

Renessanssi ennustas ka rüüttilaulikute kunst, mis lõi õitsele XII—XIII sajandil Prantsusmaal ja Saksamaal.<sup>11</sup> See oli õukondlik ilmalik kunst, milles tähelepanu keskpunktis olid meeleolukad laulud armastusest ja naise ilust. Esines ka nalja- ja joogilaule, laule sõjaretkedest ja seiklustest.

Renessansiajastul muutus ilmaliku muusika harrastus üldiseks. Musitseeriti kodus oma lõbuks, korraldati külalistega muusikaõhtuid.

<sup>9</sup> Renaissance (pr. k.) — taassünd.

<sup>10</sup> Rändkunstnikud olid tuntud eri nimede all. Nii nimetati neid Prantsusmaal žonglöörideks, Saksamaal špiilmannideks, Venemaal skomorohhideks, Hispaanias huglarideks.

<sup>11</sup> Prantsusmaal nimetati rüüttilaulikuid trubaduurideks ja truväärideks (leiutajateks), Saksamaal minnesingeriteks (lembelaulikuteks).



Musitseerimine renessansiajastul (fragment Jan van Eycki maalist)

Õukondades, jõukate kodanlaste kodudes, ülikoolides ja akadeemiates<sup>12</sup> kujunesid need juba nagu kinnisteks kontserdiõhtuteks, kus esinesid nimekad muusikud.

Nüüd ei olnud professionaalseteks muusikuteks enam ainult mun-

<sup>12</sup> Nii nimetati teaduse- ja kunsti harrastajate ühinguks.



gad. Muusik võis leida tööd ka õukonnas, jõuka kaupmehe või haritlase kodus.

Kuna muusikute järele oli suur nõudmine, siis hakati neid ette valmistama erilistes õppeasutustes, kuhu võeti vaesemate kodanike lapsed. Hiljem kujunesid neist õppeasutustest kuulsad konservatooriumid. Esimene neist asutati 1537. a. Napolis.

**Uued laulud** Renessansiajastul armastati väga mitmesuguseid ilmalikke polüfoonilisi laule. Nende loomisel kasutati sageli rahvaviise ja nende esitamisel ei taotletud askeetlikku, tardunud kõla, vaid lubati endale rütmierksust.

Liikidelt ja sisult olid need laulud väga mitmekesised, kuid eelistati lembe-, jahi-, nalja- ja karjuselaule.

Uudseks jooneks oli looduse jäljendamine. Tekstist sõltuvalt püüti järele aimata lindude vidinat, vete vulinat, pillimängu, isegi Pariisi hääli ja lahingukära.

Populaarseimaks laululiigiks oli madrigal<sup>13</sup>, mis tekkis Itaalias. Madrigalid olid vaba, arendatud vormiga laulud. Algul (XIII saj.) olid nad ühehäälsed, kuid oma õitseajaks (XVI saj.) olid nad tasapisi kujunenud nelja- ja viiehäälsed lauludeks. Nad kajastasid elusündmusi, igapäevaseid juhtumeid või ka lihtsalt õrnu tundeid. Oli lõbusaid ja nukraid madrigale, igatsemaid armulaule, meeleolukaid loodusemaalinguid, oli isegi traagilise sisuga madrigale, nagu näiteks XVI sajandi kuulsal helilooja Gesualdo di Venosa madrigal:

#### Näide 7

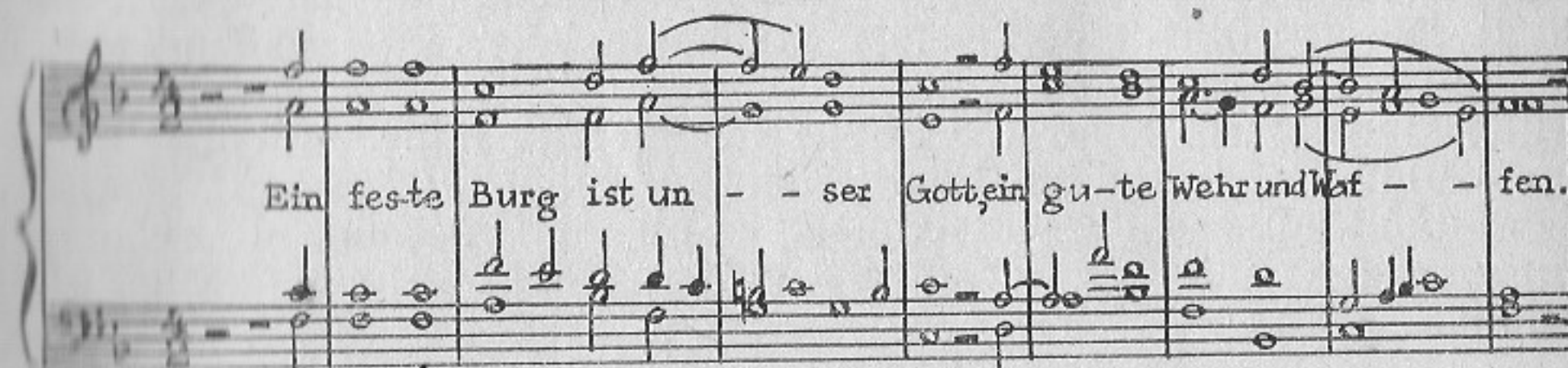
Mer-ce Mer-ce gri-do piangen - - do. ma chi m'a scolta? Ma chi m'a scolta?



Tekkis ka uusi vaimuliku laulu liike. Keeruka moteti kõrval kõlalsid renessansiajastul lihtsad vaimulikud hümnid, mida laulsid oma koosviibimistel mitmesuguste ketserlike usulahkude liikmed. XVI sajandil aga loodi protestantlik koraal, mida lauldes saksa talupojad lahingusse läksid ja Saksamaal lõppeks katoliku kiriku võimu murdsid. Martin Lutheri loodud koraali «Üks kindel linn ja varjupaik» nimetas Engels XVI sajandi «Marseljeesiks».

<sup>13</sup> It. k. *madrigale* — emakeelne laul.

#### Näide 8



Protestantlik koraal oli sootuks uut liiki laul. Selle ülemist, kõige väljendusrikkamat viisi laulis terve kogudus, saateviise või -akorde mängiti oreil.

**Uus helikeel**

Protestantlik koraal on vaid üheks näiteks renessansiajastul kujunema hakanud uuest helikeelest. Otsides võimalusi inimese tundeelu väljendamiseks muusikas, hakati lauludes rõhutama ülemist häält. Teised hääled omandasid saatetausta tähtsuse. Sageli esitati neid mõnel instrumendil. Nii sai alguse väga tähtis murrang — tekkis homofooniline muusika (XVI saj.). Homofoonilises muusikas on üks (tavaliselt ülemine) hääl juhtiv, väljendusriikas. Teistel häätel ei ole iseseisvat tähtsust, nad ainult toetavad juhtivat viisi.

Homofoonia tekkimisega kaasnesid olulised muutused ka muusika laadis. Keskaegsete vähese pingega heliridade asemel kerkisid esiplaanile pingelise juhttooniga mažoor ja minoor.

Uue helikeele otsingud olid renessansiajastule üldse väga iseloomulikud. Katsetati uudseid kõlakombinatsioone, otsiti väljendusrikkaid kõlavärve. Neid otsinguid soodustas oluliselt instrumentaalmuusika tekkimine.

**Uued pillid ja pillilood**

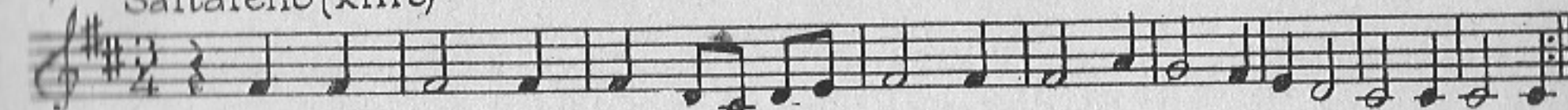
Kui varem oli instrumentaalmuusika kõlanud peamiselt laulu või tantsu saateks, siis nüüd kuulati meeleldi ka mõnel pillil esitatud populaarse laulu seadet või improvisatsiooni. Ka tantsupalu hakati nüüd esitama omaette, mitte ainult tantsu saateks. Kujunes kombeks mängida algul aeglane, tõsine ja väärikas tants kaheosalises taktimõodus, selle järel aga otsekohe esitada sama viis kiires tempos, kolmeosalises taktimõodus.

#### Näide 9

a) Passamezzo (aeglane)



b) Saltarello (kiire)





Instrumentaalmuusika iseseisvumine õhutas täiustama olemasolevaid ja valmistama uusi pille. Täiustati ka renessansiajastu lemmikpille — orelit ja lautot. Pillidele püüti anda inimehääle kõla. Eriti väljendusrikkaks peeti vibreerivat kõla.

Renessansiajastu lõpul (XVI saj.) loodigi pill, mille tõepoolest võis panna laulma nagu inimese ja mille hääle oli võimeline kõikidest teistest pillidest tundeküllasemalt vibreerima. See oli viiul<sup>14</sup>. Kuulsad Cremona viiulimeistrid Amatiid ja Stradivari (1644—1737) vormisid selle pilli täiuslikuks.

**Esimised suurteosed** Renessansiajastul hakati jumalateenistuseks loodud muusikat esitama ka kontserdimuusikana. Nii tekkisid esimesed mitmeosalised muusikateosed — missad, reekviemid ja passioonid. Missaks nimetati tavalist jumalateenistust katoliku kirikus, reekviemiks aga leinajumalateenistust. Passioonides jutustatakse Kristuse kannatustest. Kõik need teosed on seotud piiblilegendide ja usuga, kuid nende muusika väljendab inimlikke tundeid — pidulikkust või raskemeelsust, rõõmu või sügavat kannatust.

Esimene ilmaliku muusika suurteos (ooper) loodi samuti renessansiajastul. Siis toimusid ka esimesed balletietendused.

**Mis on ooper?** Kaasajal nimetatakse ooperiks lavateost, mille tegelased oma tundeid ja mõtteid avaldades ei kõnele, vaid laulavad sümfooniaorkestri saatel. Üksiku tegelase laulu nimetatakse sooloks, kooslaulu ansambliks või kooriks. Soolo puhul tehakse vahet aaria, väikese aaria (kavatiin, ariett, ariooso), laulu ja retsitatiivi vahel. Aariaks nimetatakse ulatuslikku, enamasti kolmeosalist soolonombrit, milles domineerib arendatud väljendusrikas meloodia. Retsitatiivid aga jäljendavad tavalist kõnet.

**Ansambli** nimetused tulenevad kooslauljate arvust. Nii laulavad duetti 2, tertsetti 3, kvartetti 4, kvintetti 5, sekstetti 6 inimest. Sekstetid ja neist suuremad ansamblid esinevad ooperis vaid erandjuhtudel.

**Kooriliigid** on ooperites samad mis kontsertkooridegi puhul. Neid liigitatakse mees-, nais-, laste- ja segakoorideks.

Peale soolode, ansambli, kooride on ooperis suur tähtsus veel atseenidel. Nii nimetatakse vaba ülesehitusega episoodi, milles soolo-, ansambli- ja koorilaul sujuvalt vahelduvad, ilma et ükski neist omandaks eraldatud terviku tähtsust.

Ooperis võivad esineda ka balletinumbrid, samuti orkestrivahe-mängud. Erinevalt sõnalavastusest eelneb ooperis tegevusele tavaliselt ulatuslikum avamäng või lühike sissejuhatus orkestrilt. Mõnes ooperis esinevad sissejuhatused ka iga vaatuse või isegi piltide ees.

Sisult on ooperid väga erinevad, kuid põhiliselt jagunevad nad kahte suurde rühma — tõsisteks ja koomilisteks ooperiteks.

Tõsine ja koomiline ooper ei tekkinud üheaegselt. Paralleelselt on nad eksisteerinud ainult veidi üle kahe sajandi.

<sup>14</sup> Veel enne viiulit (samuti XVI sajandil) loodi altviul (vioola). Sajandi lõpuks olid algkujul olemas ka tšello ja kontrabass.

**Renessanssooper** Esimene ooper, mis esietendus Firenzes 1597. a., ei ole säilinud. Renessanssooperit tuntakse peamiselt mõni aasta hiljem loodud ooperi «Eurydike»<sup>15</sup> kaudu.

Esimeste ooperite loomisel olid eeskujudeks vanakreeka tragöödiad, ainestikuna kasutati kreeka mütoloogiat, mis ajaloolise ainestiku kõrval jäi ooperis domineerima paariks sajandiks.

Eriti silmapaistvaks saavutuseks oli esimeste ooperite muusika. Keerulise mitmehääle polüfoonilise laulu asemel kõlasid siin painduvat teksti järgivad ilmekad retsitatiivid, mida saatsid vaid akordid. See oli puhtal kujul homöofooniline muusika, mis oma lihtsa väljendusrikkusega kõiki hämmastas.

## ORLANDO DI LASSO JA GIOVANNI PIERLUIGI DA PALESTRINA

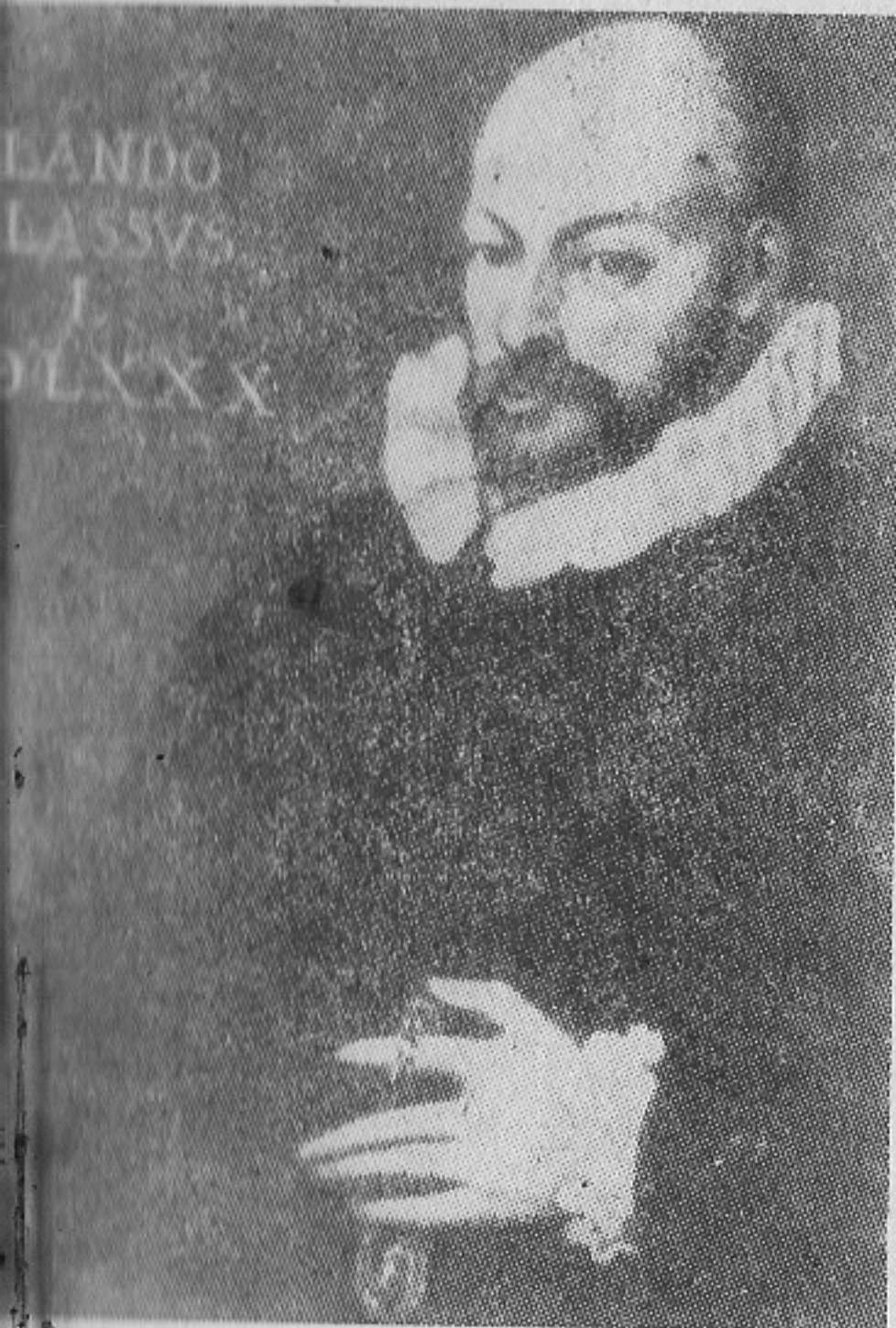
Keskaja suurimateks heliloojateks olid Lasso ja Palestrina. Orlando di Lasso (1532—1594) sündis Flandrias, kuid sattus juba poisikesena Itaaliasse. Ta oli nii musikaalne ja niivõrd ilusa lauluhäälega, et ta korduvalt rööviti. Kuni 1556. aastani elas Lasso, nagu see keskajal üldse kombeks oli, paljudes kohtades, rändas rohkesti ja õppis, seejärel oli aga kuni surmani Münchenis õuekomponist ja õuekapelli juht.

### Näide 10. Prantsuse laul



<sup>15</sup> «Eurydike» aineks kasutatud antiiklegend jutustab imeväärse andega laulikust Orpheusest, kelle kunst suutis mõjutada isegi kohutavaid allmaailma vaimu. Nende juurest läks Orpheus oma ootamatult surnud mõrsjat Eurydike tagasi tooma. Orpheuse laulust liigutatud vaimud andsid talle mõrsja, kuid tingimusel, et Orpheus ei vaata Eurydike enne allmaailmast väljajõudmist. Orpheus aga ei suutnud kiusatusele vastu panna ning kaotas Eurydike uuesti. Kuna renessansiajastu vaim nõudis õnneliku lõppu, annab ooperis Amor Eurydikele elu jälle tagasi.





Orlando di Lasso



Giovanni Pierluigi da Palestrina

Lasso sai varakult kuulsaks. Teda imetleti kogu Euroopas ning tituleeriti muusika vürstiks ja belgia Orpheuseks. Ande erakordsuse ja muusika helguse poolest võib Lassot nimetada ka XVI sajandi Mozartiks. Pole teada ühtegi heliloojat, kes suutnuks luua rohkem teoseid. Enam kui 2000 oma aja kõikvõimalikes žanrides helitöö hulgas on sadu ulatuslikke. Eriti arvukalt kirjutas Lasso madrigale ja motette, nii ilmalikke kui ka vaimulikke. Täiuslik renessansikunstnik kasutas julgelt kõlavärve ja tõi vaimulikkude muusikasse ilmalikke viise ning rahvamuusika elemente. Tema teostest hoovab renessanslikku elurõõmu.

Giovanni Pierluigi da Palestrina (1525–1594) sündis Rooma lähedal Palestrinas, mille järgi ta on oma nime saanud. Erinevalt Lasso käekäigust möödus kogu ta elu kodukohas ja hiljem Roomas. Lapsepõlves laulis ta kirikukooris, 19-aastaselt sai tast sama kiriku organist ja koorijuht. 1551. aastast tegutses Palestrina Roomas kirikukomponistina, lauljana ja koorijuhina, sealjuures viimased paarkümmend eluaastat nn. paavsti-heliloojana, mis oli kõrge ametlik aunimetus.

Palestrina on küll loonud üle saja ilmaliku armulaulu (madrigalid), kuid põhiosa tema loomingust moodustavad missad (üle saja), motetid (250) ja muud tolaegsed vaimuliku muusika teosed. Need on keskaegses polüfoonilises koorimuusikas kauneimad. Palestrina viimistles ületamatult täiuslikuks varase, nn. range polüfoonia. Ta tundis

põhjalikult madalmaade kuulsate meistrite teoseid, õppis neilt, kuid püüdis oma loomingus vältida liigset tehnilist keerukust ja kuivust. Ühtlasi rikastas ta helikeelt homofooniliste joontega. Iseseisvalt liikuvad hääled ühtivad puhtas akordis. Palestrina muusikat iseloomustab kōla kirkastunud selgus, napolisõnalisus, igasuguse välise efekti vältimine. Lasso loomingu temaatilist avarust ja kujundirikkust siin ei ole. Lasso muusikast omakorda on asjatu otsida Palestrina ülevust ja sügavust. Lassot võrreldakse Rubensiga, Palestrinat Raffaeliga.

#### Näide 11



Kontrapunkt ja imitatsioon

Polüfoonilise muusika loomisel kasutati (ja kasutatakse ka tänapäeval) kontrapunkti ja imitatsiooni.

Kontrapunkt tähendab vastandlikult liikuvate häälte ühendamist: tõusvat viisisammu ühes hääles tasakaalustab laskuv teises hääles, väljapeetud nooti ühes hääles elav liikumine teises jne.

Analoogilist võtet — kontraposti — rakendati renessansiajastul kujutatavas kunstis. Näiteks kui pildi vasakul küljel oli üles vaatava näoga inimene, siis pidi inimene paremal küljel olema langetatud peaga; kui inimesel oli parem jalg eespool, pidi tal vasak käsi olema üles tõstetud. Rahulikult seisvale inimesterühmale vastandati elavalt liikuv.

Imitatsioon tähendab jäljendamist. Imitatsioonile on üles ehitatud näiteks väga populaarne polüfoonilise muusika liik — kaanon, mis Euroopa professionaalsesse muusikasse hakkas juurduma hiliskeskajal. Kaanonis laulavad kõik hääled sama viisi, kuid algavad eri aegadel.

#### Näide 12



XIII sajandist pärineb kuulus «Suvekaanon», mille autoriks peetakse üht inglise heliloojat. «Suvekaanon» on kuuehäälnel laul, milles põhikaanonit laulavad ülemised neli häält. Kaanoni «alusmüüriks» on bassihääle lihtne duett, mis on omaette kaanon.



# MUUSIKA UUSAJAL

Renessanss ennustas uue ühiskondliku formatsiooni lähenemist. Algas kodanlike revolutsioonide ja kapitalismi ajastu.

Uusaja muusika on mitmeti keskaegse muusika vastand.

Keskajal valitses vaimulik, uusajal aga ilmalik muusika.

Keskaegne muusika oli askeetlik, sellal varjati karmilt tundeid ja isikupära, nüüd aga vallandus muusikas emotsionaalsus ja isikuärane ütlemissviis.

Keskajal tekkis ja arenes polüfooniline muusika, uusajal tõrjus selle tagaplaanile homofooniline muusika.

Keskaeg oli lühiteoste, esmajoones saateta koorilaulu ajastu, uusajast aga sai suurteoste, esmajoones instrumentaalmuusika, ooperi ja balleti ajastu.

Kõik need jooned ei pääsenud maksvusele kohe uue ajastu alguses. Alles Prantsuse kodanliku revolutsiooni perioodil pühitses võitu vana üle ka uus muusika.

Muutused muusika loomise ja propageerimise võimalused. Hakati kasutama avalikke kontserdisaale<sup>16</sup> ja ooperiteatreid. Heliloojad vabanesid vajadusest teenida oma kunstiga ainult kirikut ja ülikuid.



Musitseerimine barokiajastul

<sup>16</sup> Esimesed avalikud kontserdisaaliid avati Inglismaal ja Hollandis.

Järgmised kolm sajandit (XVII—XX) olid muusika arenemises enneolematult viljakad. Nende sajandite vältel läbis muusika kolm stiili-perioodi:

- 1) barokk (XVII—XVIII saj. esimene pool);
- 2) klassitsism (XVIII saj. teine pool — XIX saj. algus);
- 3) romantism (XIX—XX saj.).

## UUSAJA MUUSIKA ALGPERIOOD — BAROKK

Uusaja algussajandeid (XVII—XVIII) tähistas nii ühiskonnas kui ka kunstis juba renessansiga alanud murranguperiood. Koos eksisteerisid vana ja uus ühiskond ning vana ja uus kunst. Jätkus vaimuliku koorimuusika arenemine, kuid üha hoogsamalt arenes ka renessansiajastul tekkinud ilmalik muusika. Püsis huvi vokaalmuusika vastu, kuid kasvas ka instrumentaalmuusika populaarsus. Keskajal tekkinud polüfooniline muusika saavutas kõrgpunkti alles XVIII sajandi esimesel poolel. Selle kõrval aga suurenes üha homofoonilise muusika tähtsus ning tema mõju polüfoonilisele.

Sellel vana ja uue teravnenud võitluse ajajärgul kehastas arusaamasid ilust nn. barokkstiil<sup>17</sup>. See tekkis Itaalias XVI—XVII sajandi vahetusel ning asendus XVIII sajandi jooksul uue stiili — klassitsismiga.

Kangelaslikkust  
üllistav kunst

Barokk-kunst jätkas renessansiga alustatud uut suunda, tõi aga ühtlasi palju uut.

Kunstiteoste ainestikuna eelistati nüüd piiblimõtude asemel ajaloosündmusi, antiiklegende või kaasaegset elu.

Barokk hakkas ühistama kangelaslikkust, suurte tegude paatost, liikumishoogu ja esinduslikkust.

Hooned säilitasid renessansiga moodi tulnud uhked kuplid, kuid kaotasid üleva harmoonilise tasakaalu. Neid kaunistati nüüd ülikülluslikult ornamentide, reljeefide, kujude, sageli väänlevate sammastega, mille rahutult põimlevad vormid nihkusid seinatasapinnast jõuliselt esile, moodustades eredaid valguse ja varju kontraste. Kõik see lõi mulje nii uhkeldavast toredusest kui ka rahutust voogamisest.

Ka inimese kujutamisel loobuti harmoonilise ilu ülistamisest. Barokk-kunsti inimene on rõhutatult maine, lopsakate kehavormidega, pingul musklitega. Kogu tema olemust on haaranud tegutsemisiha ja kangelastegude paatos.

Kajastades oma ajastut, püüdis barokk-kunst siiski esmajoones olla meelepärane oma peamistele tellijatele — uhketele õukondadele, kes kunstilt ootasid kõrgkihi ülistamist. Seepärast on barokk-kunsti süžeede kangelasteks enamasti ülikud.

Viisirikkus, motoorne  
rütm, kontrastid

Soov helidega kajastada jõulise inimese tundeid sundis üha suuremat tähelepanu osutama muusikateose kõige esileküündivamale (tavaliselt ülemisele) häälele. See soodustas homofoonia arenemist. Tekkisid uued meloodiatüübid: dramaatiline meloodia pingeliste tunnete ja paatose väljendamiseks ning koloratuurne meloodia, mis võib män-

<sup>17</sup> Barocco (port. k.) — ebareeglipärane, veider.



geldes väljendada nii sädelevat rõõmu, viha, armukadedust kui ka muid tundepehanguid. Ilmekuse tõstmiseks hakati XVIII sajandil endise enam-vähem ühtlase hääletugevuse asemel kasutama hääle paisutamist (*crescendo*) ja kahandamist (*diminuendo*), mis avaldasid kuulajatele väga suurt mõju.

Muusika rütm muutus rõhutatult aktiivseks, valitsema hakkasid motoorsed rütmid. Nii nimetatakse korrapärase rõhkudega rütme (näiteks marsi- ja tantsurütmid), mis kätkevad endas suurt liikumis-energiat.

Ka kõlakraatide otsingutega tegelesid barokkheliloojad palju. Armastati suuri tempokontraste, samuti järske *piano* ja *forte* vaheldumisi. Erilist tähelepanu hakati pöörama mitmeosalistele muusikateostele, mis annavad kontrastide loomiseks suuri võimalusi.

Kontraste loodi ka homofoonia ja polüfoonia kõrvutamise teel. Näiteks võis teoses üks osa olla puhthomofooniline. Selle kõrvale aga asetati osa, mis oli kirjutatud keerulises polüfoonilises helikeeles.

Barokiajastu oli erakordselt rikas muusikažanride poolest. Tollal saavutasid küpsuse keskajal tekkinud vaimuliku koorimuusika žanrid (missa ja passioon), ning loodi ühtlasi rohkesti uusi. Kõige enam armastati barokiajastul ooperit ja instrumentaalmuusikat. Alustas võidukäiku viiul, tekkisid silmapaistvad klavessinistide koolkonnad, hakkas arenema ansambliku muusika, vaimustusega kuulati orkestreid. Barokiajastul loodi esimesed mitmeosalised instrumentaalteosed, sellele ajastule eriti iseloomulikud tantsusüit ja concerto grosso kaasa arvatud.

Tantsusüit oli mitmeosaline teos, milles osade arvust sõltumata leidis tingimata neli erineva rahvusliku päritoluga tantsu. Need olid sujuv ja rahulik neljaosalises taktimõõdus elsassi allemande<sup>18</sup>, elav, tavaliselt kolmeosalises taktimõõdus prantsuse courante<sup>19</sup>, Hispaaniast pärit aeglane ja suursugune kolmeosalises taktimõõdus saraband (pr. k. *sarabande*, hsp. k. *zarabanda*) ja väga kiire inglise džiiig (pr. k. *gigue*, ingl. k. *jig*).

Näide 13. J. S. Bachi teemad süidist d-moll



<sup>18</sup> Allemande (pr. k.) — saksa.

<sup>19</sup> Courante (pr. k.) — jooksev, voolav.



Eriti moodne oli concerto grosso<sup>20</sup>, mille ebaharilikkus elavaid mõttevahetusi põhjustas. Sellele žanrile pani aluse itaalia kuulus viiulikunstnik ja helilooja Arcangelo Corelli (1653–1713). Concerto grosso nime kandsid mitmeosalised orkestriteosed, milles väike rühm soolot mängivaid pille võistles orkestriga. Need olid pidulikult rõõmsad teosed, milles kõigiti püüti ära kasutada tolleaegsete orkestrite kõlavärve ning luua efektseid kontraste.

Väga tähtsaks žanriks oli ka fuuga<sup>21</sup>, mis kroonis polüfoonilise muusika ligi kümme sajandit kestnud arenemist.

Fuuga ehitati üles küllaltki keeruliselt, kasutades kõikvõimalikke kontrapunkti- ja imitatsioonivõtteid. Enamasti on fuugad kahe- kuni viiehäälised. Teemat korratakse siin kordamööda kõikides häältes, muutumatul kujul nagu vankumatut tõde.

Fuugale eelnes sageli prelüüd<sup>22</sup>. XVIII sajandiks oli prelüüd kujunenud vaba ülesehitusega improvisatsioonilist laadi palaks, mis tavaliselt rajanes ühtlaselt väljapeetud liikumisel. Prelüüd oli fuugale sissejuhatuseks, aitas kuulajat keerulise fuuga tajumiseks vajalikku meeoleolu viia.<sup>23</sup>

Barokkooper oli hiilgav õukondlik lavateos. Toretsevate dekoratsioonide taustal esitasid uhketes kostüümides ülikud või antiiksete müütide tegelased virtuoosseid aariaid, milles nad väljendasid oma tundeid. Aariate meloodiad olid üle kuhjatud keeruliste käikudega, mis võimaldasid lauljal näidata oma meisterlikkust, hääle ilu ja ulatust.

Tähtsat osa mängisid lavaefektid. Näiteks kirjutati ühe ooperi kohta: «Ma nägin... teatrilaval vahtkonnast ümbritsetud naise kujutust. Kui see laotas laiali käed ja avas oma rüü, kerkis terve imepärase arhitektuuriga loss. Kui vahtkond vaid torkas oma hellebardid maha, muutusid need otsekohe jugadeks, purskkaevudeks ja puudeks, mis moodustasid lossi ette võluva aia.»

Renessansiaegset retsitatiivset ooperit peeti aegunuks, retsitatiive igavaiks. Uus ajastu oli meloodiaahne. Nii hakatigi oopereid üles ehi-

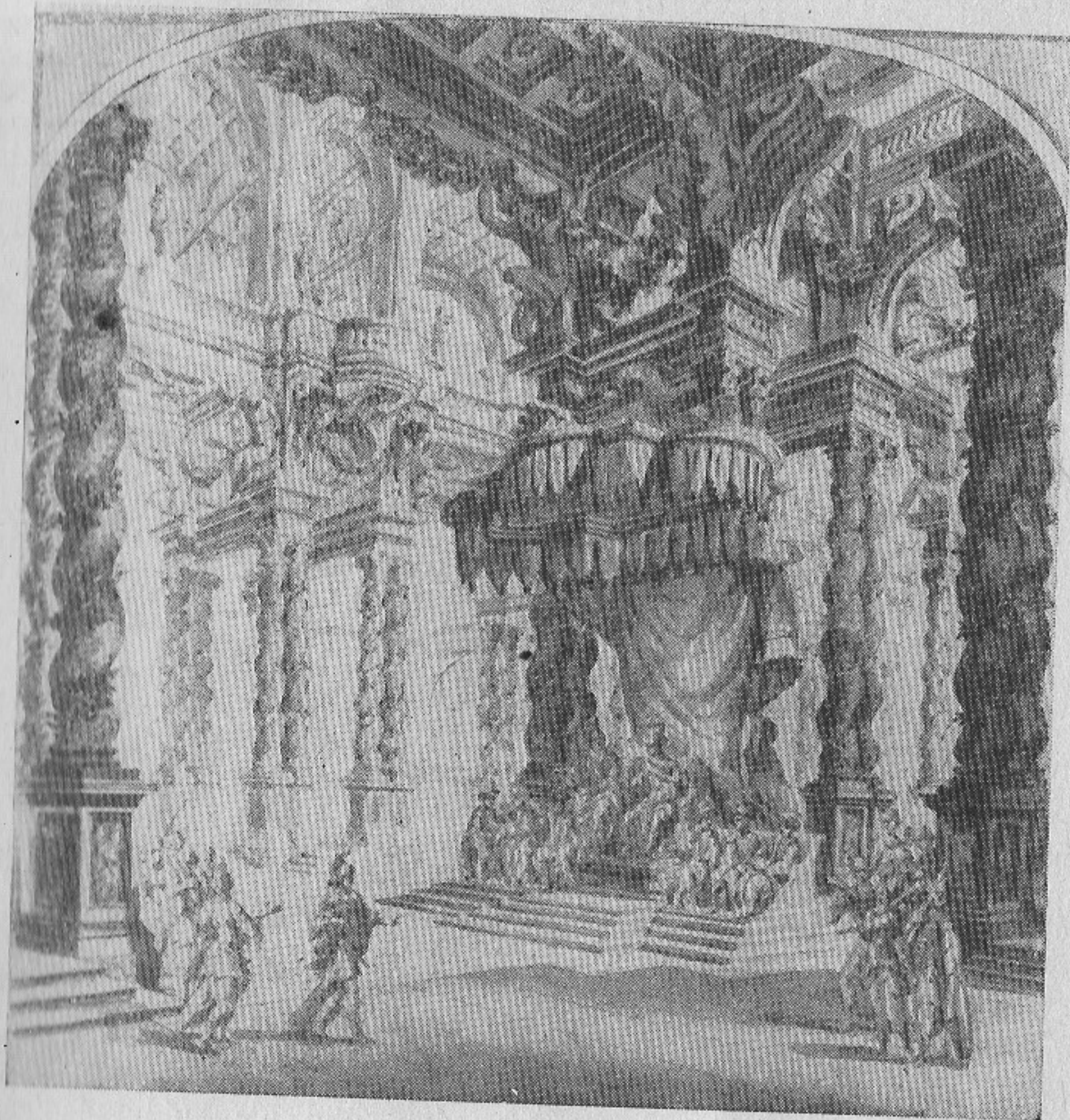
<sup>20</sup> Concerto grosso (it. k.) — suur kontsert.

<sup>21</sup> Fuga (lad. k.) — põgenemine, jook.

<sup>22</sup> Praeludium (lad. k.) — sissejuhatuse, eelmäng.

<sup>23</sup> Vt. prelüüdi ja fuuga analüüsi lk. 33.





Näide barokkooperi lavakujunduses.

tama üksikute viisirikaste kontrastsete numbrite, peamiselt aariate ahe-likuna. Tekkis nn. numbrioper.

Barokkooperi võluv külg, mis talle tagas kaua kestnud populaar-suse, oli meloodiarikkus. Muusika oli ainuvalitseja. Kedagi ei huvi-tanudki, millest lauldi, olgu vaid muusika ise haarav. Suure andega heli-loojad oskasid barokkooperi pealiskaudse välise hiilguse ühendada sügava väljendusrikkusega.

Barokkooperi rajas XVII sajandi kuulsamaid itaalia ooperikompo-niste Claudio Monteverdi (1567—1643).

Juba XVII sajandil vallutas itaalia ooper ka Inglismaa, Saksamaa ja Prantsusmaa. Viimati nimetatud maal omandas ooper peagi omapärase

ilme. Prantsuse ooperi peamiseks iseärasuseks olid rohked balleti-numbrid.

Barokiajastu armastatuimad muusikaliigid ooper ja juhtivad muusikamaad instrumentaalmuusika olid tekkinud Itaalias. Nii sai just selle maa muusika kogu Euroopale eeskujuks. Itaalia heli-loojad, lauljad, viiulivirtuoosid olid kõikjal oodatud. Paljud neist asu-sidki tööle välismaal. Näiteks elas ja töötas ligi 30 aastat Hispaanias üks tolleaegseid suurimaid itaalia heliloojaid, julge novaator Domenico Scarlatti (1685—1757), kes oma sonaatidega rajas teed uuele stiilile — klassitsismile. Itaalia uudse muusika viisirikkus äratas nii imetlust kui ka ägedaid vaidlusi. Kõigi maade noored heliloojad unistasid võima-lusest õppida Itaalias.

Itaalia kõrval olid sel ajal tähtsamateks muusikamaadeks Prantsus-maa, Inglismaa ja Saksamaa.

Prantsusmaal dikteeris kunstimaitset kuninglik õukond. Tänu õukonna ooperi- ja balletivaimustusele arenesid siin esmajoones need muusikaliigid. Prantsuse ooperi rajas Firenze möldri poeg Jean-Baptiste Lully (1632—1687). Kõige väljapaistvam prantsuse helilooja sel perioodil oli Jean-Philippe Rameau (1683—1764), kellelt ka hilise-mad heliloojad on õppinud ehtsa prantsuse vaimu kajastamist muu-sikas.

Prantsusmaal tekkisid sel ajajärgul ka mõned barokist erinevad suu-nad. Euroopa kunstile avaldatud mõju poolest oli tähtsaim rokokoo<sup>24</sup>, mis eksisteeris XVIII sajandi keskel kõrvuti barokiga.

Rokokoo-arhitektuurile olid iseloomulikud konnakarbikujulised ornamendidetailid. Vastandlikult barokile ülistas rokokoo graatsilisust, peenust, mänglevust, nooruslikkust. Barokkmaalide jõulised tumedad toonid asendusid rokokookunstis õrnade ja heledatega. Rokokostilis kujundati peamiselt hoonete siseruume ja väikesi hooned (näit. suvilaid).

Ka muusikas jäid suurvormid rokokooost peaaegu puutumata. Lühi-teoste osas aga andis see stiil palju uut. Eriti täiuslikult valitsesid roko-koostiili prantsuse heliloojad François Couperin (1668—1733) ja Jean-Philippe Rameau.

Rokokoteoseid iseloomustab mänglev peenus ja rikkalikult kau-nistatud meloodia. Välditi tundepuhanguid, avara hingusega viisi. Roko-koomuusika loojad armastasid väga helimaalingut. Nende palad on sageli mõeldud portreedena (näiteks «Ode Monica» või «Örn Nanette»). Tihti püüti muusikas lindude (näiteks kão või isegi kana) häälistsusi järele aimata.

Inglismaa paistis XVII sajandi alguses silma uudse klavessiini-ja ansamblimuusikaga. Sama sajandi teisel poolel äratas kogu Euroopas imetlust Inglismaa kõige anderikkam helilooja Henry Purcell (1659—1695). XVIII sajandil asus Inglismaale elama saksa helilooja Georg Fried-rieh Händel, barokiajastu suurimaid muusikuid.

Saksamaal arenes sel perioodil eriti jõudsalt oreli- ja koori-

<sup>24</sup> Tuletatud prantsuskeelsest sõnast *rocaille* (loe: ro'kai), mis tähendab konna-karpidest ja kividest kaunistust.



muusika. XVII sajandil tegutsesid Saksamaal «kolm suurt Sch-d» (nagu ütlesid kaasaegsed): Samuel Scheidt (1587—1654), Johann Schein (1586—1630) ning suurimana neist Heinrich Schütz (1585—1672), esimese saksa ooperi autor.

Peale Händeli andis see maa ka teise barokiajastu suurkuju — Johann Sebastian Bachi.

#### KÜSIMUSI JA ÜLESANDEID

1. Missugusteks perioodideks jaguneb muusika ajalugu?
2. Mille poolest uusaja muusika erineb keskaja muusikast?
3. Iseloomustage barokkmuusikat.
4. Missugust liiki teoseid armastati kuulata ja kirjutada barokiajastul?
5. Missuguse maa muusika oli barokiajastul kõikidele eeskujuks? Miks?
6. Mille poolest homofoonia erineb polüfoonist?
7. Kes olid keskaja tähtsaimad heliloojad?

#### JOHANN SEBASTIAN BACH (1685—1750) JA GEORG FRIEDRICH HANDEL (1685—1759)

Johann Sebastian Bach ja Georg Friedrich Händel panid punkti paljude põlvkondade heliloojate tööle, kes olid arendanud polüfoonilist muusikat. Nad rikastasid seda ka uue, homofoonilise muusika saavutustega. Bachi ja Händeli loomingus omandasid barokiajastul väljakujunenud žanrid ületamatult täiusliku kuju ja sisurikkuse. Erinevalt Palestriinast olid Bach ja Händel barokiajastul arenenud nn. vaba stiili suurmeistrid.

J. S. Bach ja G. F. Händel sündisid mõlemad 1685. aastal. Peale ühise sünniaasta oli nende elus muidki ühtelangevusi. Peaaegu üheaegselt jäid nad vaeslasteks ja pidid varakult hakkama ise endale leiba teenima. Sellegipoolest suutsid nad lõpetada gümnaasiumi ning võita kätte õiguse astuda ülikooli.<sup>25</sup> Lapsepõlves õppisid nad mitut pilli silmapaistvalt mängima ning töötasid lühikest aega viiuldajatena (Bach ühes kloostrikoolis, Händel Hamburgi ooperiteatris). Mõlema loomingu tippteosteks said monumentaalsed vokaalteosed (Händelil ooper ja oratoorium, Bachil missa ja passioon). Mõlemad äratasid juba noorukitena tähelepanu silmapaistvate improvisaatoritena ja kujunesid sellelgi alal ületamatuteks meistriteks.

Ja mõlemad muusikahiiglased surid pimedana.

Nii paljudele ühtelangevustele vaatamata olid nende elukäigud siiski erinevad.

Händel saavutas kuulsuse juba noorukina. Tal avanes võimalus õppida Itaalias ning lavastada seal oma oopereid. Kuulsusejanu ja avarate loominguvõimaluste otsingud viisid Händeli 1711. a. Londoni. Ooperikomponistina võitles ta seal kangelaslikult oma lemmikžanri — barokkooperi vastastega, elas üle ränki kaotusi, kuid saavutas lõppeks oma oratooriumidega üldise tunnustuse ja inglise rahvushelilooja au.

<sup>25</sup> Händel õppiski aasta sünnilinna Halle ülikoolis õigusteadust.



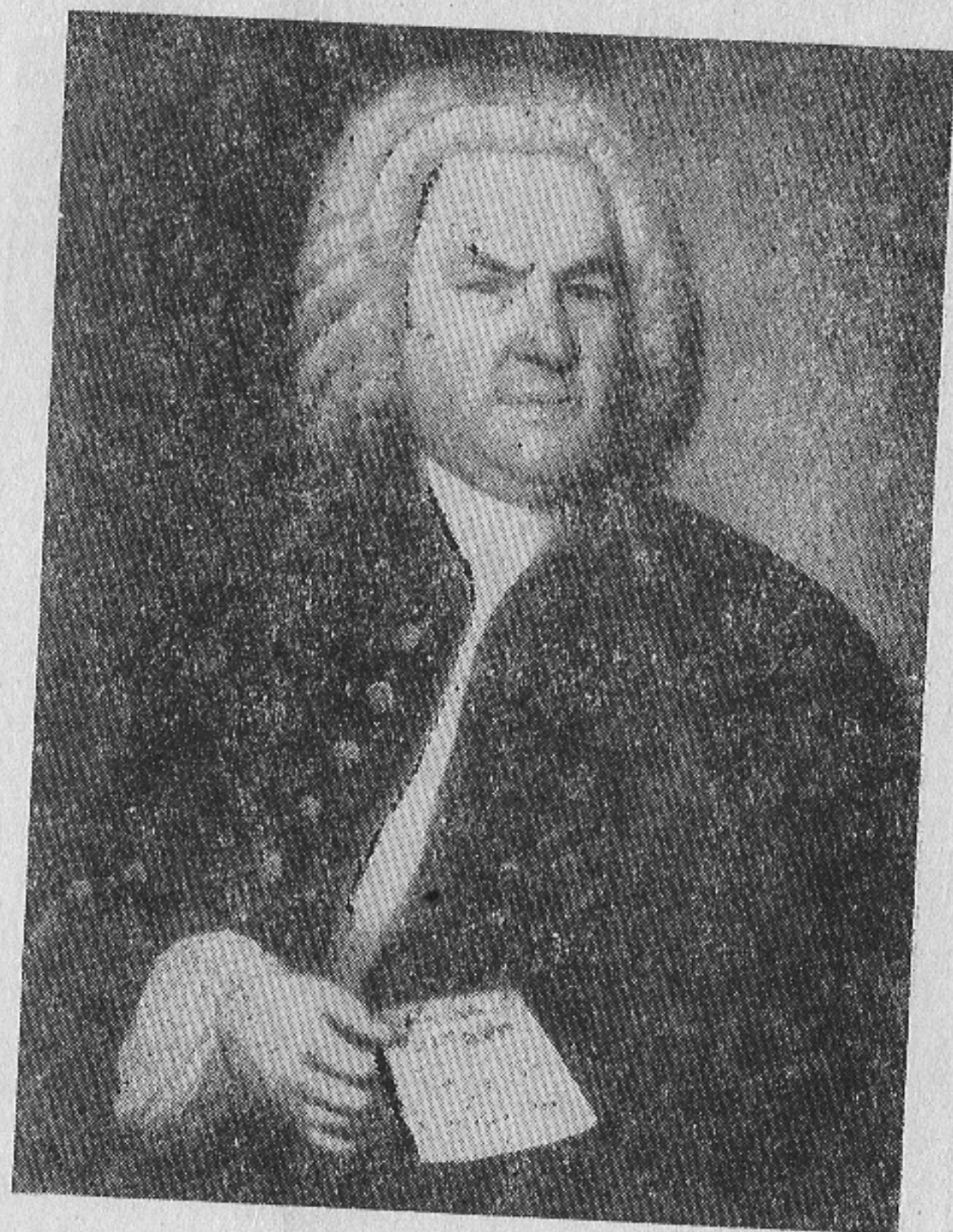
Georg Friedrich Händel

Bach ei käinud kordagi välismaal. Muusikalise hariduse sai ta vanemalt vennalt<sup>26</sup> ja omal käel õppides. Ta elu kulges alalisel tööl õue- või kirikukomponistina (1723. aastast alates kuni surmani töötas Bach Leipzigi kuulsas Thomaskirche kantorina<sup>27</sup>). Ainsaks vahelduseks olid väikesed reisid kodumaal. Teda tunti ületamatu orelivirtuoosina, pedagoogina ja klahvinstrumentide häälestajana. Kuid heliloomingu alal pidasid kaasaegsed J. S. Bachi poegi, eriti Carl Philipp Emmanueli, isast andekamaks. Oli sündimas uus, polüfoonilisest palju lihtsakoelisem, Bachi kaasaegsetele meelepärasm homofooniline muusika, mille otsingutes osalesid ka J. S. Bachi pojad. Vanameistri enamasti polüfoonilist muusikat kiputi tüütavalt keerukaks ja igavaks pidama.

Maailm on alles viimase poolteise sajandi vältel J. S. Bachi muu-

<sup>26</sup> Bachid olid juba mitmendat põlvkonda muusikud. Nende kodukandis oldi niivõrd harjunud muusikukutset seostama Bachi nimega, et kõiki muusikuid hüüti Bachideks.  
<sup>27</sup> Kantoriks nimetati tol ajal köster-kooliõpetajat. Bachi kohustuste hulka kuulus õpetamine Thomaskirche (Thomase kiriku) juures asuvas koorikoolis.





*Johann Sebastian Bach*

sikat tasapisi tundma, mõistma ning armastama õppinud. Tänapäeval on juba raske leida muusikasõpra, kes oma kõige armsamate heliloojate seas ei nimetaks Johann Sebastian Bachi. Tema muusika on isegi mõjutanud meie sajandi heliloomingut, nii tõsist kui ka kerget, kunagi varem ei ole loodud nii rohkesti teoseid teemal *B-A-C-H* (*si-bemoll — la — do — si*) kui viimasel paarikümnel aastal.

Händeli looming Nagu barokkooperid ikka, nii jutustasid ka Händeli ooperid heroilistest inimestest ning tegudest, mida sooritati au ja kuulsuse nimel. Vastavalt traditsioonile olid tema ooperite kangelasteks kuningad, väejuhid, printsid, õilsad printsessid ja kuningannad.

Händeli muusika aga kujutab neid lihtsalt inimestena, kes on end pühendanud õilsatele tegudele ja eesmärkidele.

«Mul oleks kahju teades, et olen inimestele andnud ainult naudingut. Minu eesmärk on teha neid paremaks,» on Händel ütelnud. Tänu suurepärasele oskusele luua karaktereid (selles on Händelit võrreldud

laegi Shakespeare'iga) ning erakordsele meloodia-andele väljendas Händeli väga ilmekalt ja haaravalt oma kangelaste tundeid. Heroiliste ja draamatiliste aariate kõrval olid Händeli ooperites eriti sügavalt haaravateks sooloonumbriteks nn. *largo*'d. See sõna, mida kasutatakse aeglase tempo märkimiseks, on muusikas omandanud ka sisulise tähenduse ning viitab ülevale, pühalikule, süvenenult mõtisklevale või kurvale meeleolule.

Erilise populaarsuse on kogu maailmas säilitanud kuningas Xerxese aaria (*Larghetto*) samanimelise ooperi algusest. Xerxes, kes on armunud oma väepealiku tütresse, väljendab selles oma unistusi. Lihtsa harmoonia ja väljendusriikka viisiga muusika iseloomustab teda kui õilsat, oma tundeid valitseda suutvat inimest.

## Näide 14

Larghetto

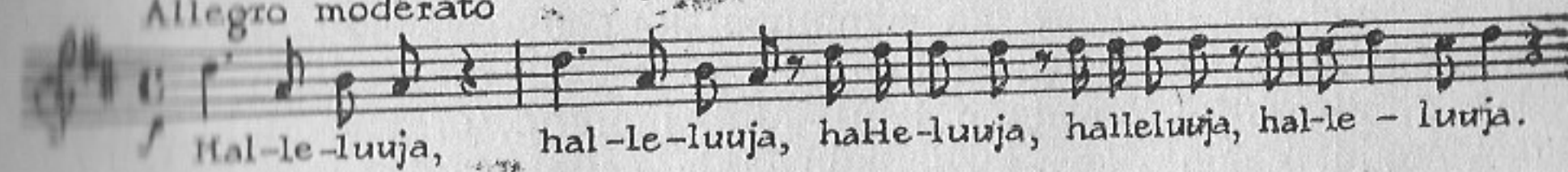


Tänapäevalgi on populaarsed Händeli meistriteosed oratooriumi-  
žanris: «Messias» (1741), «Juudas Makabeus» (1746) jt. Ka oratoorium  
oli ühe barokiajastu uudisžanre. Oratooriumid olid mitmeosalised vaimu-  
likud teosed solistidele, koorile ja orkestrile. Ainestik pärines tavaliselt  
biblist. Erinevalt ooperist puudub oratooriumis lavategevus.

Nagu Händeli ooperites, nii on ka tema oratooriumides peategelasteks kangelaslikud inimesed. Kuid üksikisikute kõrval omandab oratooriumides olulise koha rahvas, keda Händel on samuti kehastanud kangelasmeelse isiksusena, ühtsena tahtes, soovides ja eesmärkides. Rahva kannatust, võidulootust ja -rõõmu väljendavad võimsad koorid. Eriti kuulus on hõiskavalt pidulik koor «Halleluuja» «Messiasest»:

## Nalde 15

Allegro moderato



Händel oli ka suur kõlamaalingute meister. «Simsonis» näiteks kujutab ta muusikas templi kokkuvarisemist, oratooriumis «Iisrael Egiptusest» — mitmesuguseid loodusõnnetusi (rohutirtsukarjade karglemist, tulejoalise vihma sadu jne.).



Kõige sagedamini esitatavateks Händeli teosteks on tema pidulikud, elurõõmsad ja hoogsad *concerto grosso*'d, milles mitu (tavaliselt 5–6) kontrastset osa moodustavad värvika ja baroklikult suurejoonelise ter- viku.

**J. S. Bachi looming** Ooper äratas ka Bachi huvi, kuid see piirdus nime- kate teatrikomponistide muusika kuulamisega. Ise ei loonud Bach ainsatki ooperit ega üldse muusikat teatri tarbeks. Oue- ja kirikukomponistina pidi ta rohkesti kirjutama teoseid, mida talt tel- liti või mille loomine kuulus tema töökohustuste hulka. Näiteks tuli tal kord viis aastat järjest igal nädalal anda üks vaimulik kooriteos. Noorte muusikute, nende seas oma suure lastepere õpetajana ja kasvatajana kirjutas Bach neile vajalikku õppematerjali. Nii on sündinud isegi õige mitmed Bachi eriti kuulsaks saanud teosed.

Väljaspool teatrimuusikat haarab Bachi grandioosne looming kõiki ilmaleagseid muusikaliike, nii instrumentaalseid kui ka vokaalseid, nii ilmalikke kui ka vaimulikke.<sup>28</sup>

Bach kirjutas peamiselt nendele instrumentidele, mida ta ise väga hästi mängida oskas või koguni nii meisterlikult valdas, et ükski kaas- aegne temaga võistelda ei suutnud ega julgenudki. Nii suur meister oli Bach esmajoones orelimängus, aga ka teisi omaaegseid klahvinstru- mente — klavessiini ja klavikordi — valitses ta virtuooslikult. Bachi oreli- ja klaveriteoste seas kuulub eriline koht polüfoonilise muusika kõige keerukamale liigile — fuugale, mille just Bach arendas täius- likuks. Selle vormiga on seotud mitmed tema kuulsad teosed, nende seas oreli fuugad ning klaveriteoste tsüklid «Hästi tempereeritud klaver» (I ja II) ja «Fuugakunst».

Väga armas oli Bachile ka viiul, millele ta sõandas luua isegi kee- rulisi mitmehäälsaid saateta teoseid. Üks neist — *Chaconne*<sup>29</sup> — on viiulikunstnike lemmikpalu. *Chaconne* ei ole loodud üksikteosena, vaid kuulub ühe osana Bachi *re-minoorsesse* viiulisüiti. Süit oli neid mitme- osaliste teoste liike, mida Bach eelistas. Ta kirjutas põhiliselt moodsaid tantsusüite, eriti rohkesti klaverile.

Bach oli loonud ka kontserte. Tema orkestriteostest ongi kõige kuulsamaks saanud kuus *concerto grosso*'t, mida tuntakse Branden- burgi kontsertide nime all.

Bachi tehniliselt rasked, head keskendusvõimet nõudvad instrumen- taalteosed on juba paljude põlvkondade interpretidele olnud nii mängu- oskuse kooliks kui ka andejõu otsustavaks kaaluvihiks.

J. S. Bach oli ka suur koorikomponist. Tema vokaalmuusika põhi- jutatud piiblitekstidele. Need on kantaadid, motetid, oratoriumid, missad ja passioonid. Bachil, kes kirikumuusikale esitatavaid rangeid nõudeid eiras, oli korduvalt pahandusi ning ta sai kuulda etteheiteid mis- sade ja passioonide «ooperlikkuse» pärast. Kultuse ranged raamid jäid

<sup>28</sup> Paljud Bachi teosed on kaduma läinud, kuid säilinuidki on tuhande ringis.  
<sup>29</sup> *Chaconne* — vana hispaania tants pidevalt korduva teemaga, enamasti bassis.

hendele teostele kitsaks, nad kuuluvad kontserdisaali. Kolme neist — Johannese passiooni, Matteuse passiooni ja Missat *h*-moll — loetakse Bachi loomingu kõrgsaavutuseks. Passioonid jutustavad rasketest kan- natustest, ebaõiglusest ja alandustest, mis võivad inimesele elus osaks saada, aga neis kõlab ka sügav usk õigluse triumfisse. Nagu passioonid, nii on ka Missa *h*-moll ehitatud jõuliste kontrastidele. Dramaatilisi ela- musi, kurbust või leina, sügavat mõtisklust väljendav muusika vahel- dub hõiskava rõõmuväljenduse või kindla veendumuse kinnitusega.

Ilmalikest vokaaltöödest on tuntuimad kaks elurõõmsat kooriteost — «Kahvikantaat» ja «Külakantaat». Esimene naerab heatahtlikult välja kahvitoomise kommet, mis Bachi ajal oli tekkimas ning kiiresti levimas. Teises jutustavad talupojad oma tööst ja rõõmudest.

Suurejooneline ja sügav muusika

Bachi teoseid on võrreldud iidsete templite terras- sidega. *Forte* ja *piano* ilmuvad siin ilma ülemine- kuta, kõla paisutamist ja kahandamist esineb harva; orkestri või oreli registrivärvid vastanduvad harilikult suurte pindadena. Ja mööda neid terrasse tõuseb või laskub, astub või tõttab sageli üks- ainsus teema, mis üha kordudes näib vääramatut nagu elutõde. Meeleolu ei muutu tavaliselt kogu teose või teoseosa vältel, vaid süveneb järjest ning saab ikka lummavamaks. Muusika majesteetlikku voogu toetab kiindlalt enamasti ühtlases rütmis liikuv bass. Näib, nagu polekski muu- sika arengul piiri. See lõpmatusetunne annab ka kõigile hingeseisundeile, mida Bachi muusika väljendab, erilise värvingu. Inimese rõõmul ja murel on algus ja lõpp, Bachi kunstis näivad nad mõlemad otsatud. Nii ei kajasta Bach üksikisiku rõõme või kannatusi, vaid mõtiskleb rõõmu ja valu kui inimelu igaveste kaaslaste üle. Niisuguse muusika kohta öeldakse, et see on filosoofiline.

Bach oli kuulsaist saksa heliloojaist viimane, kes rajas oma muusika talletat üldlevinud laululiigile — protestantlikule koraalile. Viimane ohendas endas nii vana, Gregoriuse koraali kui ka saksa rahvalaulu into- natsioonid. Viisid olid tehtud nii lihtsaks ja suupäraseks, et iga inimene suutis koraali meelde jätta ning seda koos teistega laulda. Ja neid laul- diki nii kirikus kui ka koolis ja kodus, nad olid lahutamatud kõigist elusündmustest nagu rahvalauludki.

XVIII sajandiks oli aga kunagisest katoliku kiriku vastasest võitlus- laulust saanud tavaline religiooni kombelaul, mis pidi sisendama inimes- leesse kiriklikku alandlikkust ja vagadust. Rajades oma majesteetlikku barokkmuusika hoonet vanamoelisele alusmüürile, suutis geenius Bach ka hõlpsalt müüri ennast elustada.

Öeldakse, et Bachi muusikas on iga heli sisukas. Bachi kunst on tervetati mõtisklus inimese elu üle. Sellest hoovab hingesuurust, kaasa- elamist kannatustele, alandustele ja rõõmudele ning vääramatut usku elu loova jõu ja headuse kõikvõimsusesse.



«Hästi tempereeritud klaver»<sup>30</sup> kujutab endast kahte köidet klaveripalu. Bach kirjutas need õppe-materjaliks ja tänapäevalgi õpib iga pianist nende varal. Uhtlasi on need sisurikkaimaid ja täiuslikemaid polüfoonilisi kontsertteoseid.

Mõlemad köited (I — 1722, II — 1744) sisaldavad 24 prelüüdi ja fuugat klaverile.

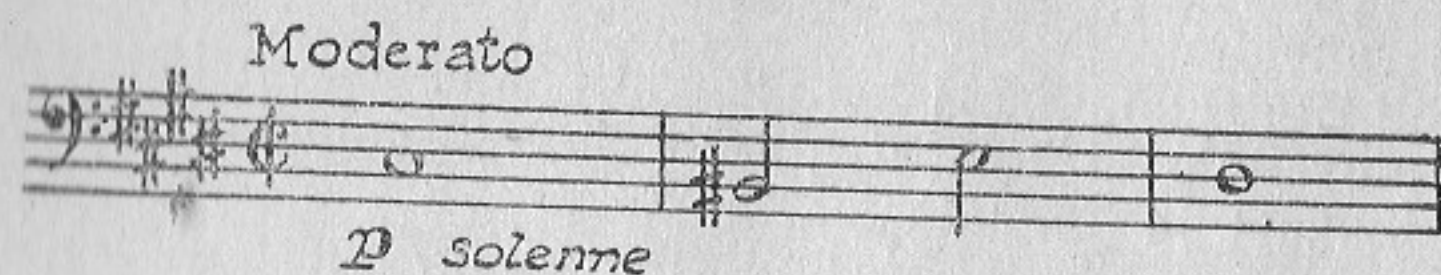
Prelüüd ja fuuga moodustavad «Hästi tempereeritud klaveris» nagu ühtse kaheosalise tsükli. Iga paar on uues tonaalsuses. Vahelduvad mažorsed ja minoorsed tonaalsused, tõustes ühtlasi poole tooni haaval kõrgemale (C-duur, c-moll, Cis-duur, cis-moll jne.). Nii haarab Bachi teos kummaski köites kõiki võimalikke tonaalsusi.

Iga pala on sisult ja vormilt ainulaadne ning tõendab Bachi fantaasia ammendamatus. Särav rõõm, mida Bachi muusikas vahendab ena-masti tantsulisus või ühtlane voolav liikumine, võib järgmises palas asenduda harda palvuse või sügava kannatuse väljendusega, seejärel kõlab aga heroilisest paatosest kantud sammuv viis, hoogsalt rühkiv tahtevaldus või mõtisklus elu igavese liikumise üle. Ülimat meisterlikkust ja pidevat pingsat keskendumust nõuavad esitajalt jõulise dra-maatilise sisuga prelüüdid ja fuugad. Neis on sageli muusikalise mõtte tuumaks laskuv väike sekundkäik, mis meenutab ohet või nuukset. Teema kannab selle nukra või raskemeelse intonatsiooni läbi kogu pre-lüüdi või fuuga.

Näide 16. Fuuga nr. 24, teema



Näide 17. Fuuga nr. 4, teema



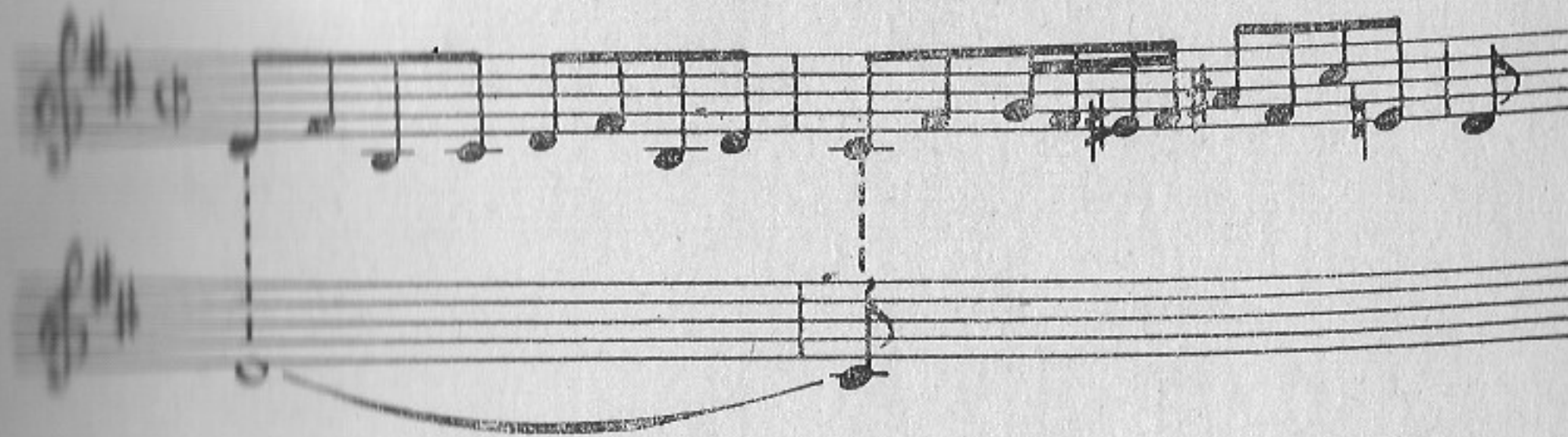
<sup>30</sup> Barokiajastul toimus murrang pillide häälestamise süsteemis. Uut süsteemi nimetati tempereeritud süsteemiks. Väga paljud heliloojad, nende seas ka Händel, suhtusid uuesse süsteemisse umbusaldusega või isegi eitavalt. XVII–XVIII sajandi vahetusel loodud uus instrument klaver, mille häälestus oli tempereeritud, pidi osalt just selle pärast kaua ootama, enne kui heliloojad hakkasid teda eelistama tema esivanematele klavikordile ja klavessiinile. Üldnimetatud teosega tõestas Bach uue häälestussüsteemi elujõulisust ja eeliseid.

Klaviiriks nimetati üldistavalt kõiki klahvinstrumente peale orelit. Tänapäeval nime-tatakse nii orkestriteoste klaveriseadeid.

Mõnikord peidab Bach pala alguses selle intonatsiooni ära ja pal-jastab ta alles pala lõpul. Nii on näiteks teise köite si-minoorses pre-lüüdis. Algul on sekundkäik peidetud avaramasse viisiliikumisse.

Näide 18. II köide, prelüüd nr. 24, teema

Allargo cantabile



Prelüüdi kulminatsioonis ja lõpus on see, käik rõhutatult esile too-dud, nagu oleks hingepõhja maetud valu lõpuks väljapääsu leidnud sügavas ohkes.

Näide 19



Näide 20



Prelüüd ja fuuga  
C-duur, «HTK» I vihik

«Hästitempereeritud klaveri» esimese vihiku esi-mene prelüüd ja fuuga kuuluvad lihtsamate hulka selles kogumikus.

Prelüüdi ütesanne on sisendada fuuga mõtete jälgimiseks vajalik meeleolu. Selle prelüüdi olevat Bach loonud klaverite häälestuse kontrollimiseks. Tegelikult on prelüüd lihtne, võib isegi jääda mulje, et on tegemist ainult saattega ja mõne viisiga.

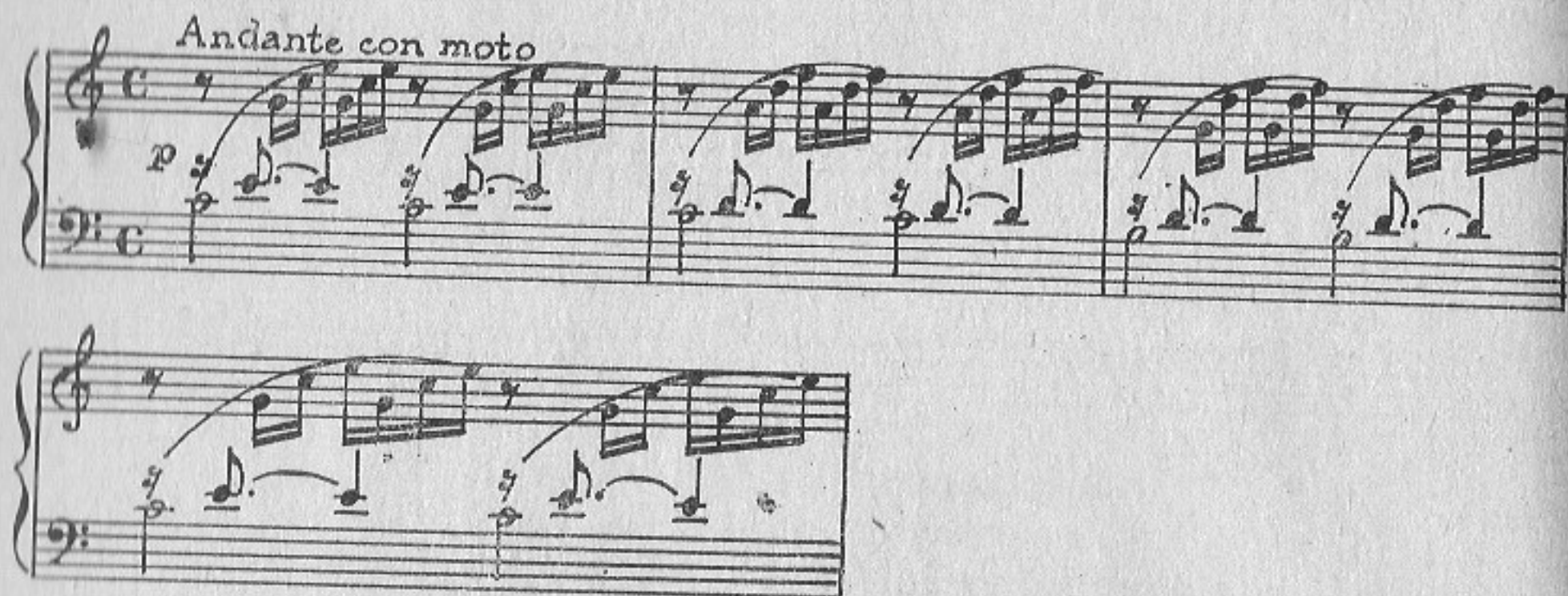
Fuuga prelüüdis (välja arvatud viimased kolm takti) korratakse ühtainust motiivi, mida üha varieerides. Motiiv on tegelikult ühehäälnene (mitu häält tekivad siin motiivi esimesel algusheli kinnipidamise tulemusel) ning koosneb põhiliselt kolmkõlahelidest (varian-tides ka mõne septakordi helidest). Sujuvad üleminekud ühelt viisiks muudetud akordilt

«Populaarses Bach-Gounod' «Ave Marias» saadabki see prelüüd prantsuse heli-looja Gounod' loodud melodiat.



teisele, heledamate ja tumedamate harmooniavärvide vaheldumine annavad edasi meeleolu varjundirikast arengut. Rahulik mõtisklus omandab nagu üha tungivamaks muutuva küsimuse-vastuse dialoogi ilme ja kasvab ning süveneb prelüüdi keskel peaaegu ennast unustavaks. Nii ilmneb Bachi erakordne oskus arendada sügavuti mingit meeleolu isegi taolises väikeses prelüüdis.

Näide 21



Fuuga astub sisse tõsise tahtekindla teemaga.

Näide 22



Sellele teemale ongi üles ehitatud neljahäälne fuuga. Iga hääl astub sisse alles siis, kui teema eelmises hääles on juba kõlanud. Kuna teema on sammuva rütmiga, võib siin kujutleda edasirühkivat inimeste rühma. Keegi alustab laulu, millega pikkamööda üksteise järel ühinevad ka teised. Kordudes kõlab laul üha suurema veendumusega.

«12 väikest prelüüdi algajatele»

Bach kirjutas õppematerjali ka lastele. Need on tavaliselt tillukesed palad, aga niivõrd sisukad, et meeleldi mängivad neid täiskasvanudki ja koguni suured kunstnikud. Näiteks Bachi lastemuusikast võib olla «12 väikest prelüüdi algajatele». Iga prelüüd rajaneb mõnel korduval tehnilisel võttel. Seejuures on aga iga pala isenäoline, kaasakiskuvalt väljendusrikas ning musitseerima õhutav. Tänapäeval esitatakse neid pisipalu ka džässilikus maneeris. Sageli kõlab näiteks prelüüd d-moll. Ainult kümnesse takti on Bach osanud mahutada tundetiheda muusika, mis on üles ehitatud läbivale kajataolisele imitatsioonile.

Näide 23



## KÜSIMUSI JA ÜLESANDEID

Kas ja millal sündisid Johann Sebastian Bach ja Georg Friedrich Händel?  
Mistuke teoseid nad kirjutasid?  
Mistuke jutustavad Händeli suurteosed?  
Mistukele pillidele kirjutas muusikat J. S. Bach?  
Mistuke J. S. Bachi lähtsamaid teoseid.  
Mistuke seisneb J. S. Bachi ja Händeli ajalooline tähtsus?  
Laulge mõnd Händeli või J. S. Bachi loodud viisi.

## UUSAJA MUUSIKA TEINE PERIOOD — KLASSITSISM

Teine periood uusaja muusikas hõlmas XVIII sajandi teise poole ja XIX sajandi alguse — Prantsuse kodanliku revolutsiooni ajastu. 1789. a. kodanlik revolutsioon purustas feodaalkorra Prantsusmaal. Koos seisusevahedega hakkasid kaduma vanas ühiskonnas juurdunud tõekspidamised ja kunstitraditsioonid. Jõudis lõpule suur murranguperiood, mis oli alanud juba renessansiajastul. Seda näeme ka muusika arenemises. Ilma-lik muusika pühtses võitu vaimuliku üle, lihtsat inimest ülistav kunst õukondliku üle, lihtne, harmooniline muusika keeruka, polüfoonilise üle. Sel perioodil on esikohal instrumentaalmuusika.

Paljudest XVIII sajandi teisest poolest ja XIX sajandi alguses eksisteerinud kunstisuundadest väljendas ajastu vaimu kõige täiuslikumalt klassitsism<sup>32</sup>.

Klassitsismile avaldasid tugevat mõju valgustajad. Jumala kummardamise asendasid nad mõistuse ülistamisega. Nii ongi XVIII sajandit hakatud nimetama mõistuse-sajandiks. Kiriku ja kuningate võimu, seisusevahed, ülikute pillava jõukuse ja alamate viletsuse kuulutasid valgustajad mõistusevastaseks. See kõik tuli kaotada ja asendada ühiskonnaga, mis viiks ellu vabaduse, võrdsuse ja vendluse idee.

<sup>32</sup> Nimetus «klassitsism» on tulnud sellest, et sel perioodil püüti kunstis jäljendada antiikkunsti, mida peeti eeskujulikuks, klassikaliseks. *Classicus* (lad. k.) — eeskujulik.



Oiglase mõistuseriigi rajamiseks oli valgustajate arvates ennekõike vaja võidelda vaimupimeduse ja kombelõtvuse vastu. Nii hakati esmakordselt ka kunstilt nõudma, et ta oleks valgustav ja kasvatav ning kõigile mõistetavalt lihtne ja selge. Jälle sai ideaaliks antiikkunsti ülev lihtsus ja elulähedus. Hoonetelt kadusid toretsevad kuplid ja kaunistusteküllus. Peatahelepanu pöörati rangelt tasakaalustatud vormi harmooniale.

Valgustajate ideaaliks oli nn. loomulik inimene — lihtsate ja tervete eluviisidega kolmanda seisuse esindaja. Kunstis sai aukoha kanglane, kes põlgab luksuslikku elu ja kombelõtvust, eelistab linnale looduslähedust ja rajab õnne oma tööga, olles võimeline ennastalgavalt võitlema inimkonna õnne ja ideaalide nimel.

Lihtsad vahendid,  
range vorm

Klassitsismiajastu muusika oli homofooniline. Teoses oli üks juhtiv hää, teised hääled moodustasid harmoonilise tausta, mis tugines koosdustadele — akordidele. Nende ülesanne oli suurendada põhimeloodia väljendusrikkust. Tähtsaks väljendusvahenditeks said nüüd lihtne kolmkõla ning mažoori ja minoori, toonika ja domi nandi kontrastid. Kolmkõla kasutati nii saateakordina kui ka meloodia kujundamisel. Sellel perioodil loodud muusikateoste teemad on tavaliselt väga lihtsad, rajanevad ka mõnel rahvaviisil või siis kolmkõlakäikudel. Lihtne on ka rütm, mis enamasti põhineb mõne tantsu või marsi rütmil.

Näide 24

a) J. Haydn. Teema sümfooniast nr. 1

b) J. Haydn. Teema sümfooniast nr. 97

c) Ph. E. Bach. Sonaat f-moll

Suurt tähelepanu pöörati klassitsismiajastul muusikateoste vormile. Püüti luua selge ülesehitusega teoseid, mille osad oleksid omavahel täpselt tasakaalustatud. Kujunesid välja ranged vormiskeemid. Neist omandas erilise tähtsuse nn. sonaativorm e. son'aat-allegro vorm<sup>33</sup>.

<sup>33</sup> Sonaativorm, mille kujunemine algas juba XVII sajandil, saavutas täiusliku kuju nn. Viini klassikute J. Haydni, W. A. Mozarti ja L. v. Beethoveni loomingu. Tavaliselt kirjutati sonaativormis mitmeosalise teose esimene, kiiretempoline osa (siit ka nimetus sonaat-allegro).

Sonaativormil on kolm põhiosa. Esimest osa, milles esitatakse teemad, nimetatakse ekspositsiooniks<sup>34</sup>. Sellele järgnevas osas — töötluses — arendatakse teemasid, kolmandas osas aga korraldatakse esimest osa uuendatud kujul. Seetõttu nimetatakse sonaativormi kolmandat osa repriisiks<sup>35</sup>.

Ekspositsioonile võib veel eelneeda sissejuhatus, repriisile aga järgneda lõpetav lisaosa, nn. kooda<sup>36</sup>.

Ekspositsioon jaguneb omakorda alaosadeks, mida nimetatakse partideks. Tähtsamad nende seas on peapartii ja kõrvalpartii, milles esitatakse teose kõige olulisemad teemad — pea- ja kõrvalteema (mõlemas partiis võib olla ka mitu teemat). Pea- ja kõrvalpartii vahel on neid seostav sidepartii, ekspositsiooni lõpetab kõrvalpartii järgnev lõpupartii. Side- ja lõpupartii esitatakse harva uusi teemasid. Tavaliselt kasutatakse siin pea- ja kõrvalpartii esimesed materjali.<sup>37</sup>

Sonaativormi erikujuks on rondo-sonaat. Nii nimetatakse sonaativormi, kus peateemat ekspositsioonis ja repriisis pärast lõpupartii uuesti korratakse. Rondo-sonaadi töötlus algab nn. episoodiga, milles esitatakse ja arendatakse uut teemat.

Mitmeosalist teost, milles vähemalt üks osa on sonaativormis, nimetatakse sonaaditsüklikuks.

Harilikult on sonaaditsükkel kolme- või neljaosaline. Selle esimene osa on tavaliselt sonaat-allegro, viimane osa aga enamasti rondo või rondo-sonaat. Keskmised osad on tavaliselt lihtsamad. Üks neist on tingimata tempolt aeglane, iseloomult lüüriline ja viimane on kasutatud kõige sagedamini variatsioonide või kolmeosalise vormi. Keskmisest teine on tavaliselt elavtempoline tantsurütmis osa kolmeosalises liitvormis (ABA).

Sonaativorm ja sonaaditsükkel tekkisid muusika mitmesaja-aastase arengumise tulemusena. Nad haaravad endasse kõik teised vormid ning võimaldavad heliloojal elu kõige mitmekülgsemat kajastamist. Klassikalise sonaaditsükli neli osa on nagu neli akent ellu, mis avanevad eri suunas ja lasevad heita pilku elu eri külgedele.

Klassitsismi ajal väljakujunenud žanrid ja nende nimetused on kasutusel tänapäevani.

Sonaaditsükli soolopillile (näiteks klaverile) või soolole saatena (näiteks viiulile klaveri saatel) nimetatakse sonaadiks<sup>38</sup>.

Instrumentaalansamblile loodud sonaaditsükli saavad nime neid saatanud instrumentide arvust. Nii tähendab trio sonaaditsükli kolme pillile (kõige sagedamini viiulile, tšellole, klaverile), kvartett sonaaditsükli neljale pillile (tavaliselt kahele viiulile, altviulile ja tšellole).

Sümfooniaorkestrile loodud sonaaditsükli nimetatakse sümfoonia-

<sup>34</sup> *Espositio* (lad. k.) — esitamine.

<sup>35</sup> *Reprise* (pr. k.) — kordamine.

<sup>36</sup> *Coda* (it. k.) — saba, lõpp.

<sup>37</sup> Vt. sonaativormi näidisanalüüsi lk. 49.

<sup>38</sup> *Sonare* (lad. k.) — kõlama.



niaks<sup>39</sup>, soolopillile ja sümfooniaorkestrile loodud sonaaditsükli kontserdiks. Üheosaline sonaadivormis teos sümfooniaorkestrile kannab harilikult avamängu nime.

Sonaat, kvartett, trio, sümfoonia, kontsert ja avamäng olid klassitsismiajastu kõige tähtsamad žanrid. Neis saavutasid õitsengu instrumentaalkamermuusika ja sümfooniline muusika.

Peale instrumentaalmuusika olid klassitsismi ajal eriti armastatud muusikaliikideks laul ja koomiline ooper.

#### Koomiline ooper

Ligi poolteist sajandit püsis ooper ainult tõsisesisuline. 1728. a. lavastati Londonis palju kõmu tekitanud «Kerjuste ooper». Selle tõsise ooperi paroodia tegelasteks olid põhjakihi esindajad, kelle abil naerdi välja aristokraatliku barokkooperi ülespuhutud paatos ning kuninglik tegelaskond. «Kerjuste ooperis» vaheldusid tuntud laulud kõne ja tantsudega.

Viis aastat hiljem (1733) toimus Napolis geniaalse itaalia helilooja Giovanni Pergolesi (1710–1736) koomilise ooperi «Teenija-käskijanna» esietendus. Teos oli loodud esitamiseks mõne tõsise ooperi vaatuste vaheaegadel. Ooperil on ainult kolm tegelast – heasüdamlik vanapoisist doktor, tema kõna ja sõnakas teenijanna ning teener. Ooperi tegevus on üles ehitatud lõbusatele situatsioonidele: hakkaja ja nutikas teenijatüdruk oskab oma peremehe ära võluda ja käskijannaks saada. Muusika on lihtne, kuid sädelevalt teravmeelne.

Erinevalt «Kerjuste ooperist» oli «Teenija-käskijanna» läbinisti muusikaline lavateos. Nii loetaksegi seda esimeseks koomiliseks ooperiks.

Kui baroklik tõsine ooper oli õukondade lemmik, siis koomilisest ooperist sai lavateos kolmandale seisusele. Nii tegelased kui sündmused võeti siin elust ning teost pipardati ajakohase naljaga ülikute ja nende eluviiside aadressil.

Koomiline ooper saavutas kiiresti populaarsuse kogu Euroopas. Eriti suur oli selle menu revolutsioonieelsel Prantsusmaal.

Kõige silmapaistvamaid koomilisi oopereid löid klassitsismi ajal Mozart ja Rossini.

#### Tõsise ooperi uued liigid

Otsiti võimalusi ka tõsise ooperi enda uuendamiseks. Reformi teostas saksa helilooja Christoph Willibald Gluck (1714–1787), kes ei suutnud leppida barokkooperi liialduste, ebaloomulikkuse ja mõistusvastasusega. Gluck taastas renessansliku ooperi kui muusikalise draama, milles kõige tähtsamaks väljendusvahendiks on sõna ja lavategevus. Aariad kaotasid mõttetud virtuooslikud liialdused, koorid said tagasi kaotatud koha, balletinumbreid esitati vaid siis, kui ooperi tegevus neid õigustas. Lavakujundus oli nüüd tagasihoidlik, kostüümid kaotasid barokliku uhkeldava ilme. Kõike püüti allutada teksti ja sündmustiku mõttele.

#### Juhtivad muusikamaad

XVIII sajandi teisel poolel säilitas Itaalia veel juhtiva muusikamaa positsiooni, kuid sajandivahetusel loovutas selle Prantsusmaale ja Saksamaale.

Prantsusmaal kaotas barokkooper juhtpositsiooni otsustavas võitluses Glucki klassitsistlike ooperite ja koomilise ooperiga, siin sündis

<sup>39</sup> *Sinfoniaks* nimetati algselt mitmeosaliste teoste (näiteks süitide) sissejuhatavaid osi, ka ooperi vahemänge. Sümfoonia kui uue žanri loojaks peetakse itaalia heliloojat Giovanni Battista Sammartinit (1698–1775), kes aga selle nimetusega ei sidunud mingisugust kindlat vormi.

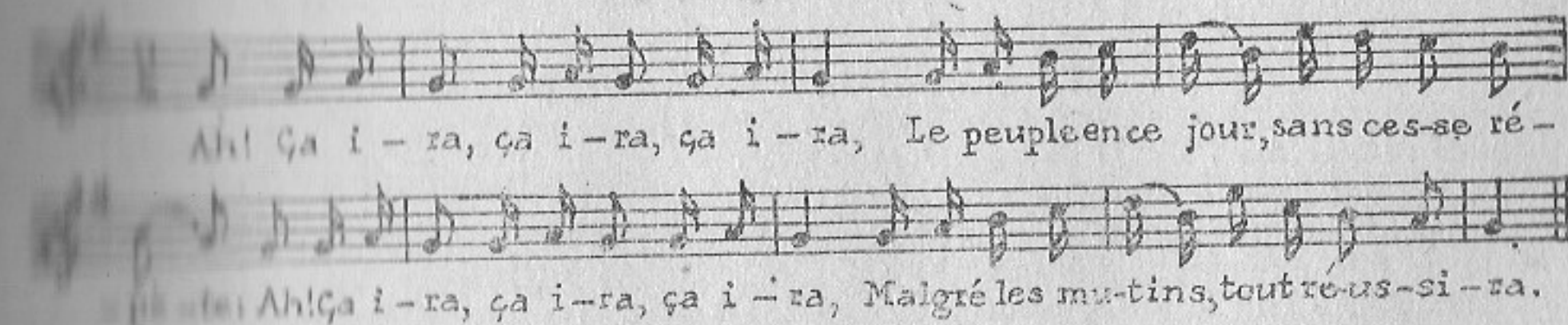


Christoph Willibald Gluck

revolutsioonimuusika ning hakati esmakordselt ajaloos looma muusikat suurte ilmalike rahvapidustuste jaoks. Nendel pidustustel leekis Mõistust sümboliseeriv Tõetõrvik ning lauldi hümne vabadusele, vendlusele ja ühtsusele. Lihtsaid, kuid võimsaid kooriteoseid õpetasid heliloojad ise rahvale. Turuplatsidel, tänavail, töötubades õpetasid nad viiuli abil inimestele uued laulud selgeks.

Uusi laule lõi ka rahvas ise. Näiteks sai üldrahvalikuks revolutsioonilauluks sädeleva ja õrritava viisiga «Ça ira» (see õnnestub). See oli uute sõnade rütmiga kohandatud moodne tantsuviis.

#### Näide 25

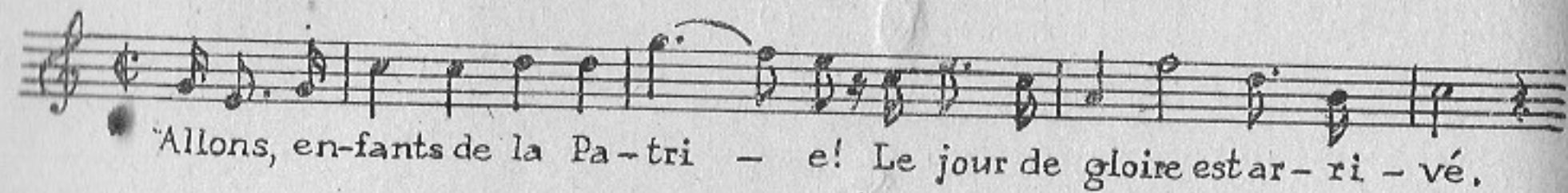


Tähtsaim prantsuse revolutsioonilaul sündis päevil, mil revolutsiooniline Prantsusmaa valmistus võitluseks Austria ja Preisimaaga, kes ahvardasid revolutsiooni hävitada.



«Edasi, isamaa pojad! On kätte jõudnud kuulsuse päev! Meie vastu on tõstetud türannia lipp...» laulsid Marseille' vabatahtlikud lahinguteel. Nende laul meeldis kõigile. Oli sündinud Prantsusmaa tulevane riigihümn «Marseljees»<sup>40</sup>.

#### Näide 26



Allons, en-fants de la Pa-tri — e! Le jour de gloire est ar-ri — vé.

Revolutsiooni võimsatel leinatseremooniatel aga kõlasid sootuks uued teosed — revolutsioonilised leinamarsid.

Päris revolutsiooni eel tuli Pariisi itaalia helilooja Luigi Cherubini (1760—1842). Temast kujunes revolutsiooniaastate suurim ooperikomponist, kelle muusikat imetlesid nii Beethoven kui ka (palju hiljem) Brahms. Cherubini oli peamisi uue ooperižanri, nn. pääsmisoooperi rajajaid ja arendajaid. Selliseid oopereid iseloomustas peategelase pääsmine surmaohust viimasel hetkel tänu mõne ohvrimeelse sõbra või omakse abile. Pääsmisoooperite keskseks teemaks oli võitlus türanni vastu ja ohvrimeelne armastus. Nendes ooperites ilmnisid mitmed uued jooned, mis juurdusid ooperikunsti palju hiljem (näiteks kasutati ooperis rahvamuusikat, melodeklamatsiooni, s.o. kõnetekste muusika saatel, samuti nn. juhtmotive — lühikesi teemasid, mis seostati teatud kindla tegelasega).

Cherubini võttis energiliselt osa prantsuse muusikaelu korraldamisest. Ta oli elu lõpuni seotud õige pea pärast revolutsiooni (1795) asutatud Pariisi konservatooriumiga; viimased kakskümmend eluaastat oli ta selle direktor.

Prantsuse revolutsiooni aastail tekkinud uuel muusikal, eriti Cherubini loomingul, oli suur mõju ka väljaspool Prantsusmaad.

Saksamaa ooperiteatrites valitsesid endiselt itaalia ooper, heliloojad ja lauljad. Rahvusliku kunsti kolleteks said rohkearvulised instrumentaalmuusika kollektiivid. Need löid tugeva aluse saksa instrumentaalmuusika arengule. Sellel alal kujunes Saksamaa juba XVIII sajandi keskel Itaaliale tõsiseks võistlejaks. Kogu Euroopas oli kuulus Mannheimi orkester, millest kaasaegsed kirjutasid kui kindralitest koosnevast armeest.

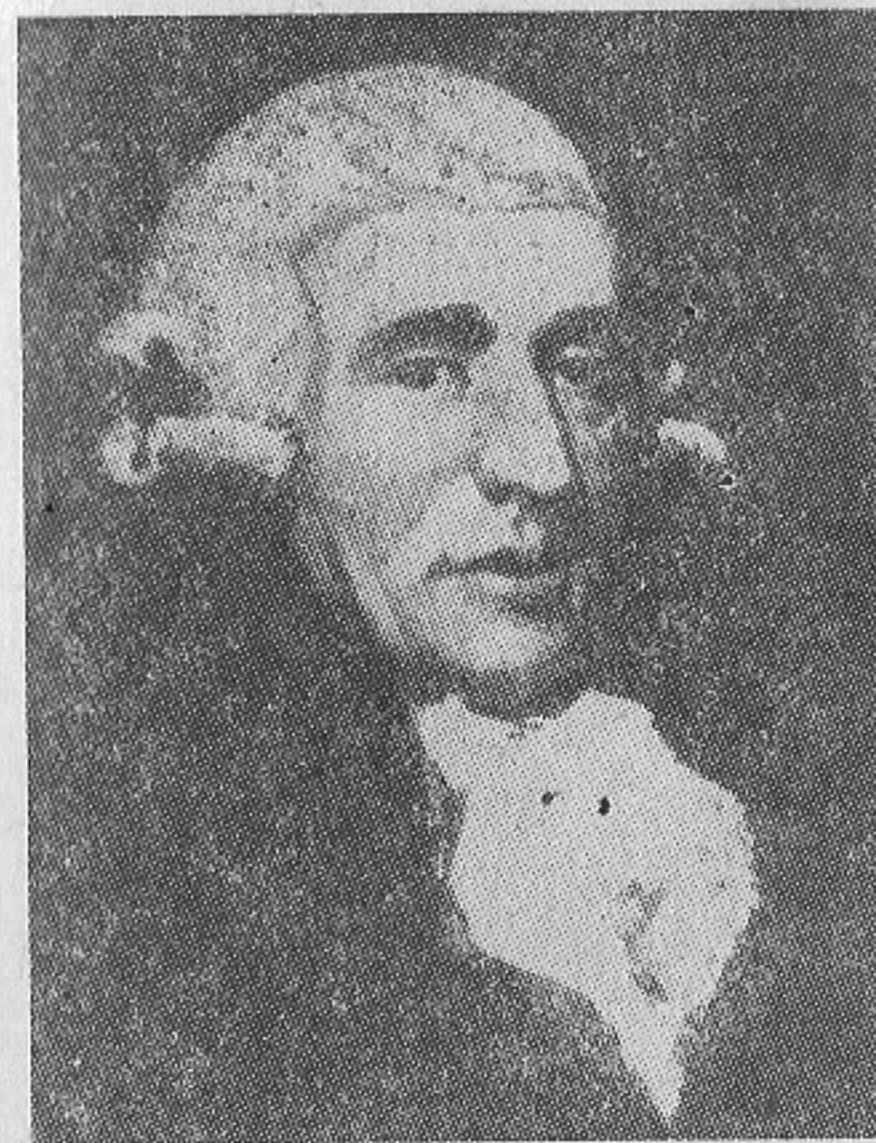
Mitu saksa heliloojate põlvkonda viimistles uusi instrumentaalmuusika vorme. Loodi klassikalised teosed kammeransambleile ja sümfooniaorkestrile. Suurimaiks klassitsismiajastu heliloojaiks olid kuulsad Viini klassikud Haydn, Mozart ja Beethoven.<sup>41</sup>

#### KÜSIMUSI JA ÜLESANDEID

1. Kuidas nimetatakse XVIII sajandit? Miks?
2. Mille poolest klassitsism erineb barokist?
3. Nimetage klassitsismiajastu uusi žanreid. Mille poolest nad üksteisega sarnanevad?
4. Millal ja missugusena tekkis ooper?
5. Milles seisneb Glucki ooperireform?
6. Mida uut tõi muusikasse Prantsuse revolutsioon?

<sup>40</sup> «Marseljeesi» loojaks oli muusikahuviline leitnant Claude-Joseph Rouget de Lisle (1760—1836).

<sup>41</sup> Viini klassikute hulka kuulub ka ooperireformaator Gluck.



Joseph Haydn

#### FRANZ JOSEPH HAYDN (1732—1809)

Oma elu lõpul kirjutas Haydn: «Minu noorusaeg oli väga raske. See möödus ainult töös...» Ilus lauluhääl ja silmapaistev muusikuanne viisid ta lapsepõlves kirikukoori laulma. Nii sai ta tasuta ülalpidamise ja algteadmised muusikast ning õppis mängima mitut pilli. Hääl murdesid Haydn vallandati. Ta oli mõnda aega Viinis tänava- ja tantsumuusika teenis leiba tunniandjana, klaverisaatjana ja isegi teenrina. Heliloojaks õppis ta suurte meistrite teoseid uurides. Lõpuks sai temast õuekomponist. Ligi 30 aastat teenis ta ungari vürsti Esterházy õukonnas.

Juba 60-ndail aastail esitati Haydni teoseid ka välismaal. Kahel korral (1791—92 ja 1794—95) viibis Haydn Londonis. Ta juhatas kontserte ja kirjutas vastava lepingu täitmiseks 12 sümfooniast<sup>42</sup>. Koos kuue «Pariisi sümfooniaga» on need Haydni sümfoonilises loomingus kõige silmapaistvamad.

Londonis tundis seni peaaegu teenri seisundis elanud Haydn end samakordselt vaba inimesena. Tema kontserdid olid harukordselt edukad. Oxfordi ülikool andis talle muusikadoktori aunimetuse. Haydn juhatas sel puhul sümfooniast nr. 92, mida seitsaadik hakati nimetama «Oxfordi sümfooniaks».

Viimased eluaastad veetis Haydn Viinis, kus ta suri 1809. a. päeval, mil Napoleoni väed linna ründasid.

<sup>42</sup> Neli sümfooniast (nr. 93—104) nimetatakse «Londoni sümfooniasteks».



Elurõõmus ja vallatu  
muusika

Haydni ajalooline tähtsus oli selles, et ta rajas klassikalise sümfoonia. Ta töötas välja sümfooniavormi alused ning sümfoonia loomiseks vajalikud arendusvõtted. Sümfooniad — neid on tal üle saja — moodustavad kõige väärtuslikuma osa Haydni loomingust. Enamasti on need kolme- või neljaosalised elurõõmsad teosed. Maamehelikult sirgjooneline, lopsakas huumor, vaimukus, elujõud, liikumistuhin — need on Haydni muusika tugisambad. Seos rahvalike tantsu- ja ringmänguviiside ja -rütmidega teeb Haydni muusika lähedaseks ka lihtrahvale. Mõtlikkust, raskemeelust või murelikkust esineb Haydni loomingus väga harva. Sümfooniates võib neid kõige sagedamini leida sissejuhatuses. Niisugusel juhul jääb mulje nagu hetkelisest möödunud mure meenutamisest. Sellisele sissejuhatusele järgnev rõõmuväljendus kõlab eriti säravalt. Väga iseloomulikud Haydnile on nalja või üllatust taotlevad ootamatused. Keset tujuküllast muusikat kõlab järsku sünge kooskõla või nukker viisikatkend. Näib, nagu kavatakse helilooja alustada juttu millestki raskest ja ängistavast. Kurid see oli vaid hetkeline sünge pilv ja juba särab päike jälle.

On ka teist laadi üllatusi — mitmesuguste tol ajal uudsete kõlaefektide näol. Nende tõttu sai mitu sümfooniast kuulajailt «selgitava» pealkirja. Näiteks anti kahele sümfooniase pealkirjad «Karu» ja «Kana». «Karusümfoonia» viimases osas, mille muusika meenutab lõbusa ja kireva laada kõla, kõlab karu mõmina taoliselt tšellode ja kontrabasside orelpunkt. Sümfoonia nr. 83 («Kana») esimese osa naljatleval kõrvalteemal aga leiti sarnasust kana kaagutusega.

Näide 27

Allegro



«Londoni sümfooniast» G-duur (nr. 94) hakati nimetama «Üllatus-sümfooniaks» selle teises osas esinevate ootamatute timpanilöökide tõttu. «Londoni sümfooniast» D-duur (nr. 101) aga hakati teise osa ühtlase «tiksuva» saate tõttu nimetama «Kellasümfooniaks».

Hea tuju ja tantsurütmidega käib Haydni sümfooniates käsikäes laul, kord lihtne ja rahulik, kord mõtlik. Mõnikord esineb aga Haydni muusika aeglastes osades ka baroklikult tundeküllaseid episoode.

Kaasajal esitatakse eriti sageli nn. «Lahkumissümfooniast» (nr. 45, f-moll), mille Haydn kirjutas 1772. a.

«Lahkumissümfoonia» on omapärane tekkeluugu. Vürst Esterházy lossis viibivad orkestrandid olid oma perekondadest lahutatud, kuna vürst ei soovinud nende naisti lapsi oma lossis näha. 1772. a. talvel, mil vürst Esterházy kaua viivitas Viini sõitmisega, kujunes olukord talumatuks. Orkestrandid kurtsid oma häda Haydnile ning see



Wolfgang Amadeus Mozart

ta teravmeelse väljapääsu. Ta kirjutas järjekordseks kontserdiks uue sümfoonia. Eriti iseloomuline oli selle viimane osa. See algas kombekohaselt elavas ja rõõmsas meeleolus, mis aga peale ootamatut pausi asendus nukra mõtlikkusega. Nüüd hakkasid orkestrandid, kustutanud eelnevalt küünla oma noodipuldil, üksteise järel lahkuma. Lõpuks jäid vaid kaks viiuldajat, kes sümfoonia peaaegu täielikus pimeduses lõpetasid. Esterházy sai sümfoonia mõttest õigesti aru ning andis orkestrantidele puhkuse.

Peale sümfooniast on Haydni tähtsamateks suurteosteks kaks oratoriumi: «Loomine» ja «Aastaajad». Esimene on piibliaineline teos, mis jutustab talupoegade elust, tööst ja rõõmudest. Oma kunstiväärtuse poolest on eriline tähtsus Haydni kvartetitel ja sonaatidel.

## WOLFGANG AMADEUS MOZART (1756—1791)

Mozart oli andesäralt isegi geeniuuste seas erakordne kuju ja on tänaseni jäänud talendi võrdkujuks üldse.

Wolfgang Amadeus Mozart suri 35-aastasena. Selleks ajaks oli ta juba üle 30 aasta tegelnud muusikaga: esimesed loomingulised katsetused tegi ta nelja-aastaselt.

Kuueaastaselt alustas Mozart hiilgavalt edukaid kontserdireise Euroopa linnades. Esimesed trükised tema teostest ilmusid Pariisis, kui Mozart oli vaid 8-aastane. Aasta hiljem kirjutas ta Londonis oma esimese sümfoonia, järgmisel aastal esimese ooperi. Kolmeteistkümnendaastaselt oli tal juba töökoht Salzburgi peapiiskopi õukonnas, kus töötas ka Wolfgangi isa Leopold Mozart, Euroopas omal ajal laialdaselt kasutusel olnud viiulimänguõpiku ning paljude muusikateoste autor.

Neljateistkümnendaastasena võeti Mozart Itaalia-reisi ajal pärast hiilgavalt sooritatud eksamit kuulsas Bologna muusika-akadeemia liikmeks ning Rooma paavst andis talle «kuldkanuse rüütli» aunimetuse. Mozartilt tellitud ooperite lavastusi kuulsas Milaano ooperiteatris tervitati vaimustusega.



Mozarti varakult õitsele lõõnud anne arenes väga jõudsalt. Tal oli ainulaadne töövõime. Näis, et ta loob muusikat iseenesest, samasuguse endastmõistetava kergusega, nagu lind laulab. Mozart ise aga ütles ühes kirjas: «Ma kinnitan Teile, armas sõber, et keegi ei ole kompositsiooni õppimisel näinud nii palju vaeva kui mina. Ei ole kerge leida muusika alal kuulsat meistrit, kelle teoseid ma ei oleks hoolikalt, sageli korduvalt uurinud.»

Vaatamata erakordsele edule ei õnnestunud Mozartil kogu elu jooksul saada oma võimetele vastavat töökohta. Salzburgi peapiiskop suhtus temasse nagu õuemuusikusse, kelles oldi harjunud nägema peremehele kuulekat teenrit.

Mozart oli esimene helilooja, kes niisuguse olukorraga ei leppinud. 1781. a. andis ta peapiiskopile kirjaliku lahkumisavalduse. Sellele vastati solvangutega. Lahkumisavalduse teistkordsel esitamisel laskis peapiiskop Mozarti majast välja visata.

Kümme aastat elas Mozart Viinis vabana ja sõltumatuna. Omamata kindlat töökohta ja regulaarset sissetulekut, kannatas ta küll sageli majanduslikku kitsikust, kuid ei tarvitsenud taluda alandusi ja solvanguid. Ta andis tunde, esines klaveri- ja orelkunstnikuna ning lõi nende aastate jooksul oma kõige geniaalsemad teosed, mida on imetlenud ning millest on õppinud kõik Mozartile järgnenud suured heliloojad. Tähtsaimad nendest teostest on ooperid «Figaro pulm», «Don Juan» ja «Võluflööt», viimased kolm sümfooniad (g-moll, Es-duur ja C-duur) ning Reekviem.

Fantaasiaküllus,  
nõtkus, sügavus

Nagu tema kaasaegne Joseph Haydn, nii oli ka Mozart väga mitmekülgne helilooja.<sup>43</sup> Tema looming haarab kõiki toleaegeid muusikažanre. Haydni loomingus on esiplaanil sümfoonia, Mozartil aga ooper.

Mozarti muusika on mitmetahulisem ja peenekoelisem. Tema vaimukus on graatsilisem, tema tundeväljendustes on sügavat õrnust, mõnikord nukrust ja valugi. Ka väljendusvahendid on Mozartil mitmekesisemad ja paindlikumad. Tema muusika on ainulaadselt viisirikas, meloodiad on nõtked ja mitmekesised. Küllaltki palju kasutas Mozart polüfoonilisi võtteid, eriti pärast põhjalikumat süvenemist Johann Sebastian Bachi loomingusse. Tema muusika harmoonias on palju uudset. Tihti ärritas tema muusika kaasaegseid julgete modulatsioonidega.

Ooperid

Mozarti ooperite ainestik on enamasti võetud minevikust. Tegevuspaik on antiik- või muinasmaailm, vahel ka mõni toleaegete ooperite tegevuskohana eelistatud maa (Itaalia, Hispaania jne.). Kuid Mozarti ooperite seas on ka selliseid, mis käsitlevad Mozarti kaasaegset elu (näiteks «Figaro pulm»).

Sündmustiku teljeks on Mozarti ooperites tavaliselt armastus. Ooperid läbib mõte armastuse, headuse ja valguse jõust, mis

muudab inimese suuteliseks võitma saatuse sala-  
võimade septsusi ja iseenda nõrkusi.

Kõige kurjemad inimesed leebuvad ja õilistuvad siira armastuse palge ees. Mozarti ooperis «Haaremirööv»<sup>44</sup> kuri Türgi paša kavatsusest tappa nooruk Belmonte, kes on tulnud tema paleesse, et päästa oma armastatu Konstanze. Mozarti nooruk Belmonte «Lucio Sull» kingib karm türann elu oma vaenlasele ning vabastab tema, kelle oli röövitud. Oma valitsejasümboli — loorberipärja — annab õilistunud Belmonte Armastus võidab ka vaimupimeduse, mida sümboliseerib ooperis «Võluflööt» Oskuninganna. kuju. Teineteist armastaval Paminol ja Taminol tuleb ületada tõelise takistuse, enne kui nad tarkuse ja valguse templisse vastu võetakse. Oskuninganna rikk aga hävib.

Enamasti ooperites, mille tegevustik hargneb reaalelus, ei nõua armastajate teele tõttud takistuste võitmine niivõrd mehisust, kuivõrd leidlikkust ja kavalust.

Mozarti looming on sügavalt humaanne. Tema muusika näib lausuvat ta enda sõnu: «See on midagi suurepära ja ülevat — taevast võtta —, kuid ka armsal maamunal on võrratult ilus olla! Seepärast lasken meil olla inimesed.»

Mozart leidis, et ooperis peab luule olema muusika «kuulekaks» ja tõrjaks. Tema ooperid on vormilt veel numbriooperid. Neis on palju kihti aariatel ja ansamblitel. Suur viisirikkus ja ilmekus muutis paljud neist üldrahvalikult populaarseiks.

Mozarti kõige silmapaistvamate ooperite («Don Juan», «Figaro pulm» ja «Võluflööt») novaatorlus avaldus muusikas ja uudsetes lavastustes.

Selle kahevaatuselise (4 pilti) ooperi libreto on kirjutatud kuulsal prantsuse kirjaniku Beaumarchais' komöödia järgi. Kuna komöödias paljastati kõrgema seisuse kombede tõrjumine ning leodaalühiskonna väärnähtusi, keelati Viinis selle esitamine. Ka Mozarti ooper kujunes valgustusajastu vaimu väljendajaks ja isegi poliitiliseks protestiaktiks.

«Figaro pulm» on sädelev, lõbus ja vaimukas lugu Sevilla endise hahemeajaja, krahv Almaviva praeguse kammerteenri Figaro ja toadruk Susanne'i võitlusest õiguse eest teineteist armastada ja abielluda. «Päevane päev ehk Figaro pulm» — selline on Beaumarchais' komöödia pealkiri. Kõik toimub siin vaid ühe päeva jooksul. Hommikust õõni hakkab kummalisi kokkulangevusi, ootamatusi ja lõbusaid juhtumeid, millest Figaro ja Susanne lõpuks võitjatena välja tulevad.

Ooperi tähtsamate tegelaste näol on Beaumarchais ja Mozart loonud galerii toredaid tüüpe ja karaktereid. Siin on armukade krahv, kes ihaldab Susanne'i ning püüab takistada tema abiellumist Figaroga, ja õrnahingeline, aga ka kelmikas krahvinna. Temasse on armunud krahvi nooruke paaž Cherubino, kes poisiliku kergusega armub igasse kättesaadavasse tüdrukusse või naisesse. Siin on veel silmakirjalik keelekandja ja intrigant muusikaõpetaja Basilio, Figaro peale viha kandev rumalavõitu ja tähtis doktor Bartolo ning krahvi vana majapidaja, edev lobamokk Marcelline, kellelt Figaro kunagi raha laenuks ja andis kirjaliku lootuse abielluda temaga juhul, kui võlg peaks jääma tähtpäevaks tasumata. Tegevuse käigus selgub, et Bartolo ja Marcelline on lapsepõlves rõõvlite poolt varastatud Figaro isa ja ema. Ooper lõpeb Figaro ja Susanne'i ning Bartolo ja Marcelline'i pulmadega.

<sup>44</sup> Eestis tuntud ka nime all «Röövimine serailist». Serail (türgi k.) — haarem.



Susanne ja Figaro on mõlemad elurõõmsad, leidlikud ja nutikad. Seejuures on Susanne graatsiline ja särtsakas, Figaro aga energiline, ettevõtlik ja jämedakoelisem, ühtlasi teravmeelsem. Muusika väljendab nende karaktereid ja tundeid või meeleolusid nii sooloonumbrites kui ka ansamblites.

Ooperi populaarsemaid numbreid on Figaro aaria «Kui sind ootamas lahingukära» 1. pildi lõpul.

#### Näide 28

*Allegro*

Non più andrai far-fal-lonea-mo-ro-so... notte giorno d'in-tor-no gi-  
Kui kesk võitlu-se-tor-mi sa sei-sad, meelest meeldivad õr-nu-sed

ran-do del-le bel-le tur-ban-doil ri-po-so, nar-ci-set-to adonei-no d'a-  
hei-da, väljalt tal-la-tud roo-se vaid lei-ad, näed neil hel-ki-mastardunud

-mor. Del-le bel-le turbandoil ri-po-so, nar-ci-set-to adonei-no d'a-mor.  
verd. Väljalt tal-la-tud roose vaid lei-ad, näed neil helkimastardunud verd.

Selles aarias jagab Figaro õnnetule Cherubinole, kelle krahv on otsustanud karistuseks sõjaväkke saata, heatahtliku irooniaga õpetusi, ning kirjeldab väeteenistuse võlu-  
sid, au ja kuulsust, mis Cherubinot ootavad. Aariat läbib marsirütm, mis seostub nokki-  
valt kelmika või bravuuritseva meloodiaga. Aeg-ajalt põimuvad sellesse faniaarikäigud.  
Taoline on esmajoones rondovormis kirjutatud aaria refrään. Episoodid toovad ka lüü-  
rilisemaid meeleolusid (näiteks see, kus Figaro soovib Cherubinol jätta edevus ja  
armumised).

«Figaro pulmas» on ka rohkesti lüürikat. See tuleb esiplaanile  
Susanne'i ja Figaro armastustseenides ning etendab tähtsat osa ka krah-  
vinna ja Cherubino iseloomustustes. Ooperi väljendusrikkamaid lüüri-  
lisi numbreid on krahvinna aaria teise pildi alguses.

#### Näide 29

*Larghetto*

Por-gia-mor qualche ris-to-ro al mio  
Ar-mu-ju-mal, pa-lun sind har-dalt: la-se

duo-lo, a' miei sos-pir  
ra-hu mul lei-da taas.

Selle teose probleemistik koondub nimikangelase —  
võluva elunautija ja seikleja ümber. Tema kuju  
kõrge mõistab Mozart hukka vastutustundetu naudinguiha kui teiste  
inimeste õnnetuse allika.

Don Juan on harjunud kergelt saavutama vastuarmastust naistelt, keda ta ihaldab.  
Ta aga kohtab ta komtuuri tütart donna Annat, don Ottavio mõrsjat. Esmakordselt leiab  
Don Juan tõsist vastupanu. Ta katse öösel tungida donna Anna ruumidesse lõpeb traagi-  
kalt duellil tapab don Juan komtuuri, kes kaitseb oma tütre au.

Donna Anna ja don Ottavio töötavad don Juanile kätte maksta. Nendega ühinevad  
don Juan poolt mahajäetud naised ning nende petetud mehed. Kavalus, julgus ja elujanu  
võivad don Juani, kuni ühele peoõhtule ilmub komtuuri kivist hauakuju, kelle  
Don Juan ise on ülemeelikusest peole kutsunud. Kivist külalise käepigistus, mille  
Don Juan julgelt vastu võtab, saab talle saatuslikuks.

«Don Juan» on Mozarti kõige novaatorlikum ooper. Uudne oli juba  
selle nimetus — lõbus draama (*dramma giocosa*). Selles ooperis segune-  
vad esmakordselt tõsise ja koomilise ooperi jooned.

Don Juani kuju oli Mozarti-aegses ooperiliteratuuris ebatavaline.  
See on paheline isiksus, kuid seejuures mehelikult võluv, julge, leidlik  
ning suhtes naistega, kes talle meeldivad, kütkestavalt õrn.

Don Juani karakteri eri küljed väljenduvad ilmekalt mitmesugustes  
muusikalistes numbrites. Vaadelgem näiteks don Juani duetti külakauni-  
tar Zerlinaga I vaatuses. See on lihtne mažoorne lauluke, mille muu-  
davad graatsiliseks ja peibutavaks kergelt tantsuline rütm ja selles pei-  
luvad süngoobid.

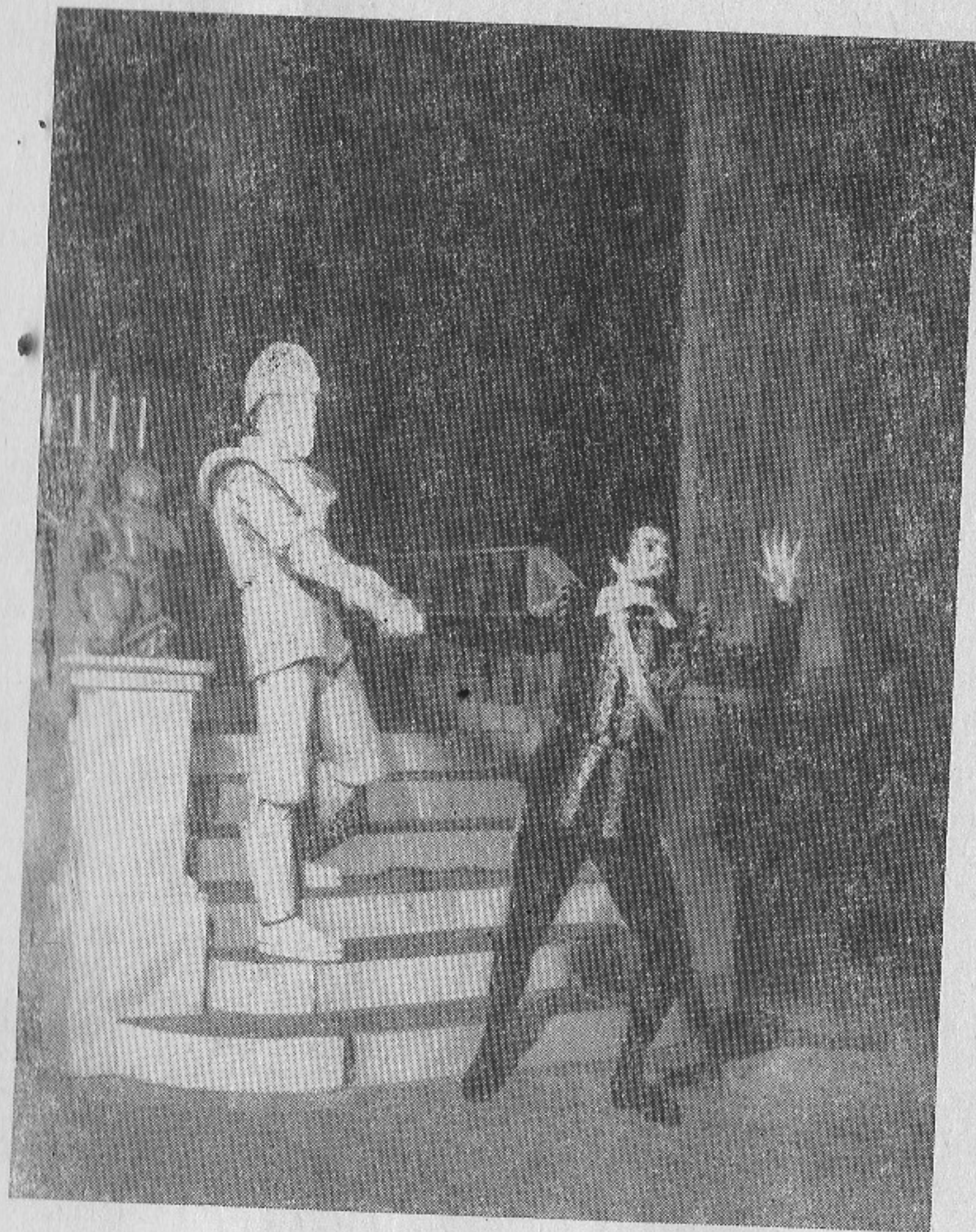
#### Näide 30

*Andante*

Là oi da-rem la ma-no, là mi di-rai di si,  
Käe-ke mul armsam, an-na, los-si meid viib siin tee,

ve-di, non e lon-ta-no, par-tiam ben mio, da qui.  
võid sa veel vas-tu pan-na, siit kau-gel po-le see.





Stseen W. A. Mozarti ooperist «Don Juan»

Lihtsasse akordsaatesse põimuv väljendusrikas viisikäänd vaid vihjab tärkavale õrnale tunde. Täiel määral vallandub armastustunne alles dueti teise poole muusikas.

Seevastu ooperi alguses, ainulaadses madalate meeshäälte trios (don Juan, Leporello, surev komtuur), tutvume don Juani kui äärmiselt egoistliku ja julma inimesega. Komtuuri surmase suhtub don Juan rahuldustundega, ilma kahetsuse ja süümeipiinata.

Suure populaarsuse on võitnud nn. vahuveiniaaria (I vaatuses), mille kiire ja pidurdamatult liikuv, fanfaarsetest käikudest rikas muusika väl-

endab don Juani hoolimatut elujõudu ja -janu, tema hoogsat temperamenti ja energiat.

Ooperi lõpustseenis täieneb don Juani iseloomustus sootuks uue tooniga. «Ei karda ma sind, sünge viirastus...» Nende sõnadega läheb don Juan vastu kohtuotsusele — surmale. Tema soolosse tungivad siin traagilise ja isegi heroilise kallakuga viisikäigud.

Sellist mitmepalgelist negatiivset kangelast ümbritsevad väga erinevad inimesed. Erinevalt don Juanist on nad üheplaaniselt traagilised või koomilised kujud: Sügavalt traagiline on donna Anna muusikaline iseloomustus. Seevastu don Juani teenri, argpüks Leporello iseloomustus rajaneb koomilise ooperi tüüpilisel muusikalisel kiirkõnel. Ooperi mitmekülgse tegelaspere ja sündmustiku haarab oma jäisesse haardesse komtuuri teema, mis sümboliseerib saatust ja surma kui õiglast kohtuotsust. Seda teemat iseloomustavad rasked ja sünged forteakordid ning tromboonide jäik kõla.

### Näide 31

Andante



Sümfoonia g-moll

Mozarti ligi poolesajast sümfooniast kõige iseloomulikumaks loetakse sümfooniast g-moll. See on üks tema kolmest viimasest ja kõige kuulsamast sümfooniast (loodud 1788. a.).<sup>45</sup>

G-moll sümfoonia on nii minoorse tonaalsuse kui ka rõhutatult minoorse meeleolu tõttu Mozarti sümfooniaste seas võrdlemisi erandlik teos. Seda on ta ka osade arvu ja nende ülesehituse poolest. Enamasti eelistas Mozart 3-osalist sümfooniast, sellel aga on neli osa (Molto allegro, Andante, Menuetto ja Finale), kusjuures peale III osa on kõik osad sonaadivormis (menuett on keeruka kolmeosalise vormiga). Kõigis osades valitseb rahulik rahutu meeleolu, mis kohati võtab Mozartile ebatavalise dramaatilise värvingu.

Sonaadivormi (sonaat-allegro) üldisanalüüs

Mozarti sümfoonia g-moll I osa algab otsekohe peapartiiga (puudub sissejuhatus). Peateema omapärane viisikett moodustub üheainsa nagu õrnalt paluva motiivi kordamisest. Kümnes osas lakkis haakub selle põhimotiiviga uus motiiv, mis toob peapartii muusikasse rahutust.

<sup>45</sup> Teised kaks on Es-duuris ja C-duuris. Viimast nimetatakse erilise jõulisuse ja suure ulatuse tõttu «Jupitersümfooniaks».



## Näide 32



28. taktiga lõpeb peapartii ja algab sidepartii, kus tähtsaks elemendiks saab peapartiist pärinev rahutu motiiv.

## Näide 33



Peapartii temaatilist materjali kasutades valmistab sidepartii tegelikult ette kõrvalpartii ilmutamiseks vajalikku uut tonaalsust — *B-duuri*.

Kõrvalpartii algab 44. taktist, pärast taktilist üldpausi. Tonaalsus on nüüd *B-duur*. Kõrvalpartii põhimotiiv on peapartii põhimotiivi suurendatud variant. Rohke laskuv kromaatika süvendab juba peapartiis sündinud seismist rahutust veelgi.

## Näide 34



72. taktis tuleb uuesti kuuldavale peapartii põhimotiiv, mida oboed ja fagotid vaheldumisi kordavad. Nii algab lõpupartii, milles juba mainitud peapartii põhimotiivi saadab kõrvalpartii põhimotiiv. 100. taktiga lõpeb lõpupartii ja sellega kogu ekspositsioon — sonaativormi esimene osa. Ekspositsiooni korratakse.<sup>46</sup>

101. taktiga algab töötlus — sonaativormi teine osa. Toimub järsk tonaalne nihe: *B-duur*, millega ekspositsioon lõppes, asendub *fis-molliga*. Sellega muutub ekspositsioonis valitsenud suhteliselt helge kõlavärving tumedamaks, nagu hämaramaks.

Töötluses valitseb peapartii põhimotiiv, kuigi esineb ka kõrvalpartii põhimotiiv. Sii ei ole püsivat helistikku. Järjest muutuvad helistikud annavad muusikale üha uusi värve. Nii süveneb mulje nukrast, väljapääsu otsivast rahutusest veelgi.

Töötluse lõpul areng pidurdub. Keelpillide pausi ajal töötleavad flööt ja oboed vaheldumisi veel peapartii põhimotiivi, kuna fagotid kuulutavad repriisi lähenemist, korrates visalt *g-molli* dominantiheli. 165. taktiga (õigemini 164. takti lõpust) algab repriis — sonaativormi kolmas osa. Nagu repriisi puhul tavaline, korratakse ekspositsiooni, kusjuures kõrvalpartii on peapartii tonaalsuses (*g-mollis* ekspositsiooni

<sup>46</sup> Klassitsismiajastul oli kombeks sonaat-allegro ekspositsiooni korrata, et esitatud teemad kindlamini meelde jääksid ja oleks kergem jälgida, mis nendega töötluses toimub.

*B-duuri* asemel). Sellele vastavalt omandab kõrvalpartii muusika nüüd uue iseloomuvarandi, ta on veelgi lähenenud peapartiile. Põhitonaalsuses on nüüd ka lõpupartii. Mozarti *g-moll* sümfoonia I osal puudub kooda, mis sonaativormi lõpuosana omandab erilise tähtsuse alles Beethoveni sümfooniates.

## KUSIMUSI JA ÜLESANDEID

- Kes rajas klassikalise sümfoonia?
- Misugune on sümfoonia klassikaline vorm?
- Jutustage Mozarti elulugu.
- Nimetage Mozarti tähtsamaid teoseid.
- Misugune mõte läbib Mozarti oopereid?
- Iseloomustage Mozarti ooperite peategelasi.
- Laulge mõnd Mozarti viisi.

## LUDWIG VAN BEETHOVEN (1770—1827)

1781. aastal kirjutas Saksa väikelinna Bonni autoriteetne muusika-õpetaja Neefe ühes artiklis: «See üheteistkümnenda-aastane poiss mängib osavalt ja väljendusrikkalt klavessiini. Ta oskab täiuslikult lehest lugeda<sup>47</sup>, on küllaldane märkida, et ta mängib vabalt J. S. Bachi «Hästi-tempereeritud klaverit»... Hr. Neefe on poissi tutvustanud harmoonia-õpetusega, käesoleval ajal annab ta temale kompositsioonitunde ning kavatses poisi ergutamiseks Mannheimis kirjastada tema loodud üheksa variatsiooni ühe marsi teemal. Noor geenius väärib reisimiseks vajalikku toetust, sest kui tema õpingud jätkuvad niisama edukalt, nagu need algasid, siis kasvab temast teine Mozart.»

Selle poisi nimi oli Ludwig van Beethoven.

Töö tuli ka Beethoveni ellu juba siis, kui ta oli vaid tüürohke lapsepõlv nelja-aastane, — algas pillimängu harjutamine. Kümne-üheteistkümnenda-aastaselt asendas ta vajaduse korral oma õpetajat Bonni kuurvürsti õukonnas. 12-aastaselt sai ta seal iseseisva töökoha aldi- ja klavessiinimängijana.

Beethoven kohtub Mozartiga

Lapsepõlves igatses Beethoven saada Mozarti õpilaseks. 1787. a. andis kuurvürst talle loa õppereisiks Viini. Seal toimuski kahe geeniusi kohtumine.

Tol ajal peeti helilooja-ande katsekiviks improviseerimisoskust. Kuulates Beethovenit improviseerimas, ütles Mozart: «Pöörake sellele noorukile tähelepanu, kunagi paneb ta kogu maailma endast kõnelema.»

Kuid soov Mozarti juures õppida jäi vaid unistuseks. Juhtus nii, et samal ajal sai Mozart teate isa surmast. Ka Beethovenit kutsuti koju lootusetult haigestunud ema juurde. Noort heliloojat ootas esimene võitlus eluraskustega. Ema surmaga ja loodust isa vallandamisega langes hoolitsus kahe noorema venna eest vaevalt seitsme-üheteistkümnenda-aastase Ludwigi õlgadele.

Beethoven tutvub revolutsiooni-ideega

Neil raskeil ja tüürohkeil aastail Bonnis jõudis Beethoven siiski töö ja loomingu kõrval end ka üldhariduslikult täiendada. Beethoven oli arvamusel, et «kõik, mis on raske, on kaunis, suursugune, sisukas... sest raskused

<sup>47</sup> Lehest lugemiseks nimetatakse muusikateose mängimist noodist ilma eelneva harjutamiseta.





Ludwig van Beethoven

sunnivad vaeva nägema.» Peamiselt õppis ta ise (prantsuse, itaalia, ladina keelt), luges palju, eriti vanakreeka kirjanike ning Shakespeare'i, Goethe ja Schilleri teoseid. Prantsuse revolutsiooni algaastal (1789) oli Beethoven isegi ühe semestri vastasutatud Bonni ülikooli filosoofiaosakonna üliõpilane. Revolutsioonisündmused äratasid temas suure huvi ühiskondlik-poliitiliste küsimuste vastu. Elu lõpuni jäi ta vabaduse, võrdsuse ja vendluse ideede vaimustatud pooldajaks.

1792. aasta lõpul sõitis Beethoven teisele õppereisile Viini. Seekord ei pöördunudki ta enam Bonni tagasi. Austria pealinn sai tema uueks koduks. Viinis on loodud kõik Beethoveni kuulsad teosed.

Beethoveni elus ei olnud pärast Viini asumist erilisi sündmusi. Ta ei reisinud (kui mitte arvestada üht kontserdimatka kodumaal), ei vahetanud töökohti. Alalist töökohta tal polnudki, ta elatas end põhiliselt kontsertidest, muusikatundidest, oma teoste kirjastamisest saadud sissetulekust. Tal ei olnud ka perekonda. Beethoven võitis kiiresti kuulsuse nii suurepärase klaverikunstnikuna kui ka heliloojana.

Sellelipoolest kujunes Beethoveni elu kangelasteoks. See oli rikas suurtest võitlustest, mis toimuvad inimese hinges ja mis mõnikord nõuavad väga suurt kangelaslikkust ja mehisust.

Beethoveni kangelastegu seisnes selles, et ta ei alistunud õnnetustele, mis teda tabasid, ega kaotanud eluvõitluses kübetki oma moraalsest puhtusest ja inimlikkusest, ning kõige kiuste saavutas endale seatud eesmärgi. Beethovenit tabas muusiku jaoks kohutav õnnetus. Ta oli vaid kahekümne viie aastane, kui hakkas kurdistuma. Viimased kaksteist eluaastat, mil on loodud mitmed tema geniaalsed teosed (ka IX sümfoonia), oli ta täiesti kurt. Kurtus isoleeris elurõõmsa ja seltskondliku Beethoveni maailmast. Palju aastaid elas ta peaaegu täielikus üksinduses. Suhtlemine inimestega oli võimalik vaid kõnevihikute vahendusel. Ikka raskemaks muutus ka elatise hankimine, sest kurtus tegi nii avalikud esinemised kui ka tunniandmise pikapeale võimatuks. Seejuures oli Beethoveni hooldada veel vennapoeg, kes talle palju muret valmistas. Oli aeg, mil Beethoven meeleheitehoos kavatses endalt elu võtta. «Ainult üks hoidis mind tagasi — see oli kunst... mulle näis võimatu lahkuda maailmast enne, kui olen teinud kõik, milleks tundsin end suutelise olevat,» kirjutas Beethoven vendadele nn. Heiligenstadti<sup>48</sup> testamendis. See kiri avastati alles pärast Beethoveni surma. Beethoven võttis saatuse väljakutse vastu ning sundis ta endale alistuma.

Esikohal

instrumentaalmuusika

Beethovenil oli instrumentaalne kuulmine. Uusi muusikalisi mõtteid kuulis ta oma kujutluses alati mõnel pillil või pillidel mängitavana. Seetõttu on ka tema loomingus esikoht instrumentaalteostel. Valdavalt on need sonaaditsükliid või üheosalised sonaadivormis teosed. Beethoven on kirjutanud kolmkümmend kaheksa klaverisonaati, 10 viiuli- ja 5 tsellosonaati, kammeransambleid (6 klaveritriot, 16 keelpillikvartetti, 2 keelpillikvintetti), 9 sümfooniat, 11 avamängu, 5 klaverikontserti, viiulikontserdi jm. Peale sonaadivormis teoste lõi Beethoven ka variatsioone ja mitmesuguseid lühipalu.

Beethoveni suured vokaalteosed — ooper «Fidelio» ja «Missa solemnis» («Pidulik missa») — on tehniliselt väga rasked. Nende laulupartiisid on kergem mängida kui laulda. Seepärast esitatakse neid teoseid üliharva, kuigi nad kuuluvad maailmas parimate hulka.

Beethoveni lauludest väärivad esiletõstmist tsükkel «Kaugele armastatule» (1816) ja laulud Goethe luulele (1808—1810). Laialdaselt on levinud veel nooruspäevil Bonnis loodud nukker lauluke «Kooparav».

Rasakordselt

võitlusmeeleolud

Beethoveni loomingus põimuvad kaks teineteisega tihedalt seotud teemat. Üheks on inimkonna võitlus vabaduse ja valguse nimel, teiseks kangelasliku, targa ja õilsa inimese elu. Beethoven ülistab niisugust inimest, kes ei kõhkle end ohverdamast võitluses inimkonna õnne eest.

<sup>48</sup> Heiligenstadt oli kohake Viini lähedal, kus Beethoven arstide soovitusel 1802. a. pool aastat elas täielikus üksinduses.



Beethoven tõi esimesena instrumentaalmuusikasse võitlusmeeleolud. Need esinevad kõige jõulisemalt tema sümfoonilistes suurteostes — III, V ja IX sümfoonias. Võitluse eesmärgina näeb Beethoven rahva vabanemist orjusest. Võidurõõmu väljendusena lõpevad Beethoveni mitmeosalised teosed. Nendes säravalt rõõmsates osades valitsevad rahvalaule ja -tantse meenutavad viisid. Paljudes teostes kajastabki Beethoven ainult võitluse tulemust — masside hoogsat rõõmuavaldust. Sellised on näiteks avamäng «Prometheuse lapsed», IV, VII ja VIII sümfoonia. Taolistesse teostesse lülitas Beethoven mõnikord nagu meenutusena pateetilisi või leinameeleolulisi osi. Näiteks algab IV sümfoonia sügavalt tõsise mõtisklusega, VII sümfoonias aga sarnaneb aeglane osa leinamarsiga.

Paljudes teostes kohtame Beethoveni kanglast igapäevastes olukordades — mõtisklustes, lüüriliste elamuste ringis, suhtlemises loodusega, unistustes. Eriti sageli kohtame selliseid meeleeolusid tema instrumentaalkammerteostes.

**III sümfoonia** Beethoveni III sümfoonia pealkiri ja pühendus juba viitavad kanglasteemale. Teos kannab nimetust «Eroica» (s.t. heroiline)<sup>40</sup>. See Beethoveni enda lemmikteos (lõpetatud 1804. a.) oli tema esimene novaatorlik sümfoonia. Just siin esinevad esmakordselt sümfoonia ajaloos võitluse kujundid. «Eroica» esimene osa algab ilma sissejuhatusega (viimast asendavad kaks sissejuhatavat akordi), otsekohe kõlab kanglasteema. Huvitav on selle teema loomislugu. Beethoveni eskiisivilikud kõnelevad, kui palju vaeva ta nägi, enne kui leidis teemale teda täielikult rahuldava kuju. Ometi on peaaegu samasugune teema olemas Mozartil ühe ooperi sissejuhatustes. Beethoveni teema erineb vaid ühe noodi poolest. Nähtavasti otsis tema kuulmine kaua just seda lõpunooti (*cis*). Selle leidmine tähendas murrangut: lihtne kolmkõlaviis omandas seesmise pinge ja sai aluseks enneolematult ulatuslikule ja jõulisele sümfoonilisele arendusele.

Näide 35



Teiseks osaks on leinamarss, mis meenutab Prantsuse revolutsioonaaegseid leinamarssse. Kaks viimast osa on pühendatud jälle võitluse mõttele ja tulemusele — elu pulbitsev tunglemine (III osas) ja tantsurütmiline rõõmuväljendus (IV osas). «Eroica» kõlas esiettekandel ja veel aastaid hiljemgi niivõrd uudset, et isegi Beethoveni sõbrad ei mõistnud seda hästi. Pikapeale sai see aga kogu maailmas populaarseks ja on tänini Beethoveni sagedamini esitatavaid teoseid.

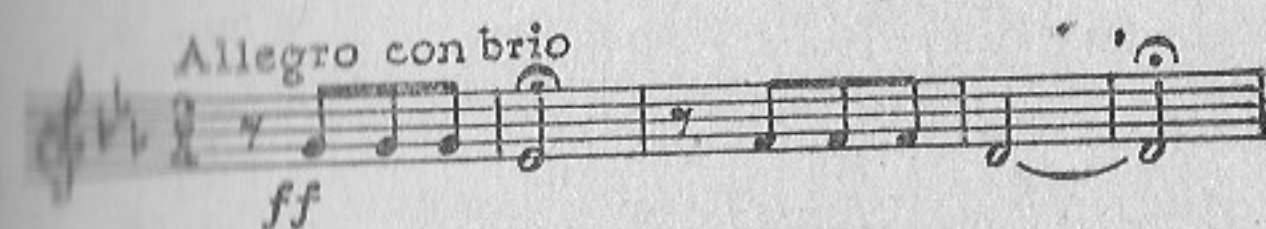
**V sümfoonia** V. sümfooniat kirjutas Beethoven suhteliselt kaua (1804–1808). Sellest sai harukordselt uudne meistriteos, mis mõjutas suuremal määral kui teised Beethoveni teosed tema järglaste — romantikute sümfoonilist loomingut.

<sup>40</sup> Beethoven pühendas selle sümfoonia Napoleonile. Kui viimane end keisriks kroonida laskis, rebis Beethoven partituuri tiitellehe katki ning asendas uuega, millele kirjutas: «Heroiline sümfoonia, komponeeritud ühe suure inimese mälestuseks.»

Nagu III, nii ka V sümfoonial on neli osa — kolm kiiretempolist (I, III, IV) ja üks aeglane (II). Ka V sümfoonia on võitluse teemale pühendatud, kuid tal puudub pealkiri, mis kaudseltki viitaks teose sisule. On vaid teada, et Beethoven ütles V sümfoonia esimese teema kohta: «Nii koputab saatuse uksele.» Selle põhjal mõistetakse sümfooniat tänapäevase teosena, milles helilooja jutustab inimese võitlusest saatusega, tema võimest saatust endale alistada ning tulla eluvõitlusest välja võitjana.

I osa. Viies sümfoonia on kirjutatud pateetilises tonaalsuses — *c-moll*.<sup>50</sup> Kohe algul kõlab viulitelt ja klarnetilt *fortissimo*'s peateema, mida iseloomustab ärevalt ja nõudlikult koputav rütm.

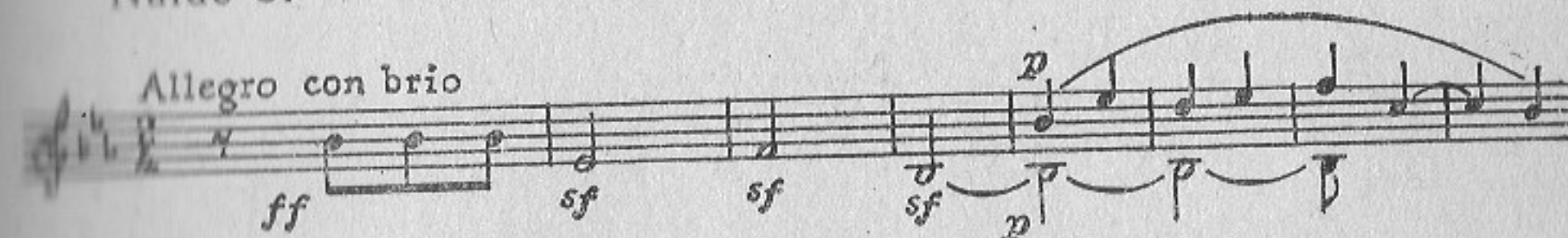
Näide 36



Permaatide abil rõhutatakse kannatusintonatsiooni (käik *es-d*). See teema on nagu mõte ootamatust murest või õnnetusest.<sup>51</sup> Järgnevas vaikuses jääb ta teadvuse sügavlikku tuikama, põhjustades erutuse ja ärevuse kasvu.

Kõrvalteema algab võitlusele kutsuva metsasarvesignaali (tonaalsus *Es-duur*). Sellele vastuseks kõlab ulatuslik korduvalt oma ilmet muutev lauluviis. Alustatuna viulite poolt, tõmbab see kaasa ka teisi pille.

Näide 37



Varjuna saadab viisi saatuse teema «koputus». Kujutluses nagu kangastuks hetkeliselt kõik see, mille nimel on mõtet võidelda. Hele viisivoog suubub lõppeks tantsisklevasse liikumisse. «Saatuse koputus» kõlab lõpupartiis hoopis teisiti — mažoorseks ja kannatusintonatsioonist vabastatuna.

Nii lõpeb ekspositsioon. Traditsioonikohaselt seda korratakse.

Algab töötlus. Töötlusosa ongi koondatud võitluse kogu teravus. Jälle kõlab võimukalt peateema, jälle põhjustab see hingelist ärevust ja segadust. Nüüd sünnib bassides saatuse teemale vastanduva liikumissuunaga uus viis. See kandub juhtivatele instrumentidele ja viib suure pingelise tõusuni (*piano*'st *fortissimo*'ni), mida kroonib dramaatiline kulminatsioon. Eriti võimukalt kõlab siin saatuse teema «koputus». Otsekohe vastandub sellele niisama jõuliselt kõrvalteema otsusekindel algusmotiiv. Võitluse esimene etapp on lõppenud. Saatuse ei ole murtud, aga murdumatu on ka inimese tahe. Töötlus lõpeb väga omapärase episoodiga. Puhkpillide ja keelpillide dialoog kõlab nagu põgus jõutagavarade ülevaatuse hetk kahe lahingu vahel. Säilib pinge, muusikast hoovab

<sup>50</sup> Samas tonaalsuses on kirjutatud Beethoveni klaverisonaat nr. 8, mida nimetataksegi «Pateetiliseks».

<sup>51</sup> Seostamata oma luuletust Beethoveni V sümfooniaga on luuletaja Marie Under aliski sõnadega väljendanud selle peateema mõtte: «Ma tulen, ma tulen, tee lahti uks! Olen mure ja teen su õnnetuks.»



vankumatut võitlustahet. Selle episoodi salapärase palvuse meeleolu murrab saatuse teema lähenemine, mis sarnaneb õõvaikusse lõikuva lahinguhäirega.

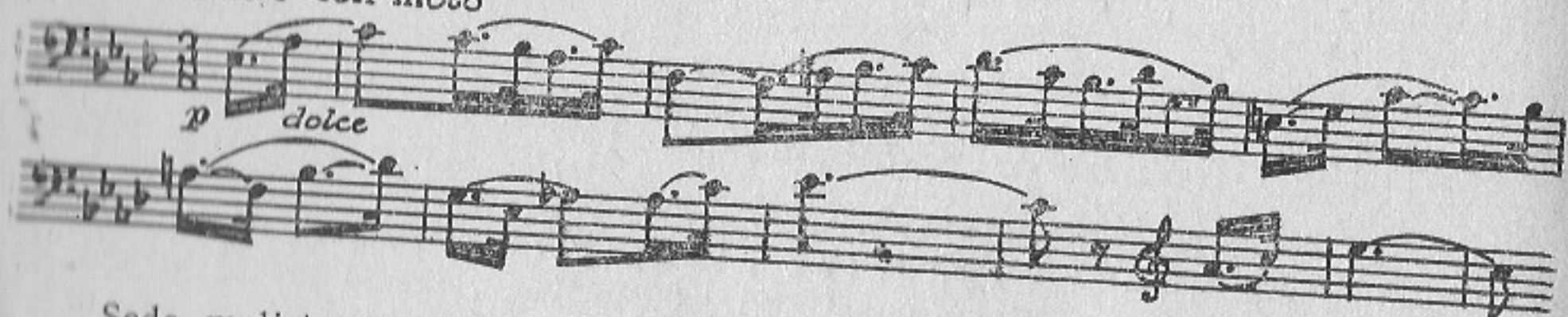
Algab repriis. Jälle tajub kuulaja erutuse ja ärevusega mõtet paratamatust õnnestusest, hetkelist kaost südames. Seda rõhutab lühike mõtlikult nukker oboesoolo. Kuid kõrvalteema kõlab veel heledamalt kui ekspositsioonis. Nüüd on ta ju põhitonaalsuses — C-duuris. Järgneb uus võitlusepisood — tohutu kooda. Seekordki jääb otsustav võit saavutamata. Osa lõpul kõlab saatuse teema ikka veel võimukalt.

Lahenduse toob alles finaali.

II osa (tempo *Andante con moto*, tonaalsus — *As-duur*, vorm — kahe teemaga variatsioonid) on puhkuseks pärast pingelist võitlusepisoodi. Tšellod ja aldid alustavad rahulikku viisi, mille punkteeritud rütm rõhutab mehiste kindlameelsust.

### Näide 38

*Andante con moto*



Seda muljet süvendab teine teema, mis rajaneb üleskutsuva karakteriga fanfaari- taolistel viisikäikudel. Selle teema esitavad puhkpillid (oboed, metsasarved, trompetid) keelpillide ja löökpillide saatel.

### Näide 39

*Andante con moto*



Arenedes pörkab selle teema rühikas tõus võõrast tonaalsusest pärinevale akordile, mis ähvardab võiduka marsi heita kõige süngemasse tonaalsusse — *b-molli*. Aga otsustaval momendil pöörab Beethoven teema jõuliselt (*fortissimo*) valguse tonaalsusse — C-duuri.

III osa (*Scherzo*). Põhitonaalsuseks on siin jälle *c-moll* — Beethoveni pateetika tonaalsus. Süngel varjuna, virgele äratava hädaohuaimdusena möödub algusteema kontrabassidelt ja tšellodelt. Vastuseks kõlab keelpillirühmalt ja puupillidelt pikk vaikne ohe.

### Näide 40

*Allegro*



Algusteema kordumise järel astub *fortissimo* sisse juba tuttav «koputusrütm». Siin Beethoven teineteisest eraldanud kaks saatuse teema põhielementi — äreva, nõudliku koputusrütmi ja kannatusintonatsiooni. Alles korduv koputusrütm viib kannatusintonatsioonini. Lõppeks vaibub kõik.

III osas toimub viimane otsustav heitlus saatuse ja iseendaga. Osa lõpul käändub muusika valguse poole: astub sisse C-duur ja sellega koos finaali särav võidumeeleolu. IV osa — finaali — järgneb *Scherzo*-le vahetult. Siin kõlavad võiduviisid, mis äratavad kuulajates mitte ainult pilte pidutsevast rahvahulgast, vaid ka võidutahtelisi lahingusi. Kuid võidutriumf ei luba unustada möödunut: finaali tungib episood ähvardava «koputusega».

Kõige laiahaardelisemalt ja sügavamalt käsitleb Beethoven oma lemmikteemasid IX sümfoonia (1824).

IX sümfoonia

I osa. Nagu hämarusest kõlab sissejuhatuse ebamäärane, veel viisiks kujunemata muusika. Sellest sünnib peateema — võitlusvalmidusest. Ka siia on tunginud Prantsuse revolutsioonis sündinud marsi- ja fanfaarsed motiivid.

### Näide 41

*Allegro ma non troppo un poco maestoso*



Peagi hakkavad puupillid ja metsasarved vaheldumisi vaikset laulma õrna, hääletavat ja veidi tantsule kalduvat viisi — kõrvalteemat. Jäädes ikka vaikseks, kasvab see ulatuselt.

Võitlus algab juba ekspositsioonis. Selle peamiseks areeniks on aga töötlus ning teegi kooda.

II osa on uudse ja keerulise ülesehitusega.<sup>52</sup> Aeg-ajalt paiskuvad ühtlaselt «trum- meldava» liikumise stihiast esile rõõmsad laulu- või ringmänguviisid, ikka hoogsamalt tungleb muusika edasi...

### Näide 42

*Molto vivace*



Näib, nagu kuulutaks ta mõtet elu igavesest liikumisest, mis ei salli seisakuid ning millele rõõmsad viisid annavad sära ja mõtte.

III osa jätab mulje suurest rahust, häirimatust õnnetundest. Võrratult kaunid on III osas kõlavad viisid, eriti teine teema, milles on millegi lõpmata kalli harrast imetlust.

<sup>52</sup> Beethoven hakkas sagedamini rakendama sonaadivormi ka sonaaditsükli kesk- mistes osades. IX sümfoonia II osa on aga koguni liidetud kahest põimuvast sonaadi- vormist. Erinevalt traditsiooniks kujunenud osade järjestusest on IX sümfoonia II osa kiiretempoline, III osa aga aeglane.



## Näide 43



IV osa algus on ainulaadne. Orkester ei esita finaali teemat otsekohe, vaid nagu hakkab seda otsima. Üksteise järel pakuvad üksikud pillirühmad teemasid eelnenud osadest. Kuid tšellode ja kontrabasside retsitatiiv lükkab need tagasi. Oodatakse midagi, mis ei meenutaks võitlustraagikat, meelelahutust ega ka vaikset, intiimset õnne. Lõppeks lellakse selline mõte — rõõmu teema. See on päris lihtne lauluviis, millele Beethoven ehitas üles grandioosse finaali.

## Näide 44



Esmakordselt muusikaajaloos ilmuvad sümfooniasse koor ja solistid. Tekst pärineb Schilleri «Oodist rõõmule» ja kõneleb sellest, et rõõmu vabadusest ja valgusest saavutab inimkond vennastudes.

**VI sümfoonia (1808)** Valgustajad ülistasid inimese looduslähedust, lihtsa ja loomuliku elu rõõme. Sellised mõtted läbivad ka paljusid Beethoveni teoseid, nende seas VI sümfooniast, mille ta nimetas «Pastoraalseks». See on Beethoveni loomingus erandlik teos. Tal on viis osa, kusjuures kolm viimast esitatakse ilma vaheaegadeta. Kõikidel osadel on sisu selgitavad pealkirjad. Klassitsismiajastul kasutati selliseid pealkirju harva, need olid iseloomulikud järgnevale romantismiajastule.

I osa pealkirjaks on «Röömsate tunnete ärkamine maale jõudmisel». Selle peateema aluseks on horvaadi lastelaul, mis Beethoveni käsitluses väljendab rõõmu. Sama mõtet täiendab kõrvalteema. Siin ei ole konflikte ega dramaatilist pinget. Kogu osas säilib helge põhimeeleolu, muutuvad vaid selle varjundid, mis nagu kajastaksid üha uute looduspiltide mõju.

Teises osas («Stseen oja ääres») on rändur jõudnud oja kaldale. Siin ta puhkab veidi. Ohele oma sõbrale ütles Beethoven, et selle osa kirjutanud ta Heiligenstadt lähedal asuvas orus oja kaldal. Mitmesugused linnud aidanud tal muusikat luua.

Kolmandas osas («Maarahva lõbus koosviibimine») jõuab rändur simmanile. Siin on muidugi juhtiv osa tantsurütmidel, esmajoones austria rahvatantsul ländleril. Pidu muutub ikka hoogsamaks, pillimehed hakkavad väsima. Toreda huumoriga parodeerib Beethoven külapillimeeste mängu: oboemängija puhkab veidi ja jääb siis hiljaks. Fagotimängija on vist koguni tukkuma jäänud ja ärkab alles loo keskel. Lõppeks aga satuvad nad uuesti hoogu ja pidu kestab.

Ootamatult katkevad peoviisid. Kõik vaibub ärevasse vaikusse enne tormi. Süngelt ja halbaennustavalt kõlab basside tremolo. Läheneb äike ja tugev vihmahoog ajab pidusejad laiali. «Äike, torm» on VI sümfoonia neljandaks osaks.

Viimane osa («Röömsad ja tänulikud tunded pärast tormi») maalib tormijärgse rahuliku looduse pildi. Kõlab karjuste laul ning uuesti kaiguvad esimese osa rõõmsad viisid.

VI sümfoonia on erandlik ka selle poolest, et siin esineb rohkesti loodushääle jäljendamist, mida Beethoven tavaliselt vältis. Flöödid



Stseen L. van Beethoveni ooperist «Fidelio»

põlvavad juba esimeses osas järele aimata lindude vidinat. Trioolirütmis kõlab aeg-ajalt rähni matkiv tok-tok-tok. Keelpillid toovad kujutlusesse metsa ja põldude hääli, kõlavärvid viitavad virvendavale päikesevalgusele. Eriti huvitav on teise osa lõpp. Kolm pilli — flööt, oboe ja klarnet — moodustavad linnulaulu-trio.

Beethoveni ainus ooper «Fidelio» (1805) on žanrilt «Fidello» pääsmisooper..

Ebaõiglaselt vangistatud Florestani abikaasa Leonore rõivastub noorukiks ja tuleb Fidelio nime all tööle vangivalvur Rocco juurde. Kuberner Pizarro, saanud teada Florestani sõbra minister Fernando peatsest kontrollvisiidist vanglasse, otsustab Florestani kõrvaldada. Ta käsib Roccol koos Leonorega laskuda sügavale maa-alusesse vangikongi ja kaevata Florestanile haud. Kui kuberner tuleb maa-alusesse kongi, et oma käega tappa



Florestan, astub Leonore surmavaks löögiks tõstetud käe ja Florestani vahele, hüüdes türannile: «Tapa enne ta naine!» Hämmelduses Pizarro viivitab. Ootamatult kõlab sarvehüüd, mis teatab ministri saabumisest. Florestan on päästetud. Minister vabastab vangid ning nende asemel heidetakse kongi vihatud türann.

Selles ooperis on igapäevast ühendatud eneseohverdamise paatosega ja revolutsioonivaimustusega. Beethovenile omase teravusega on vastandatud sünge vanglaõhkkond, milles ainuvõim on halastamatul türannil, ning valguse ja vabaduse hoovus, mille toob endaga kaasa rahvas ja tema juhid. Peale hauakaevamisstseeni on ooperi kõige vapustavamaks episoodiks esimese vaatuse finaali. Pimedatest kongidest pääsevad vangid mõneks minutiks vangla aeda. Närbunud, koltunud, habemesse kasvanud, rasketes ahelates inimvared sirutuvad päikese poole. Nende vaikne laul kasvab võimsaks hümniks valgusele.

Klaverisonaadid moodustavad kõige tähtsama osa Beethoveni kamermuusikast. Neid kirjutas ta kogu elu.<sup>53</sup> Nad haaravad kõiki Beethoveni loomingule iseloomulikke meeleoluväljendusi, alates dramaatilistest võitluspuhangutest ja lõpetades pastoraalsete idüllidega. Seejuures kohtame sonaatides eriti rohkesti intiimsematele meeleoludele või filosoofilistele mõtisklustele pühendatud muusikat.

Kuulsaimaks Beethoveni klaverisonaadiks on Sonaat nr. 23 (f-moll, op. 57), mis sai tuntuks «Appassionata»<sup>54</sup> nime all.

Beethoven lõpetas «Appassionata» 1806. a. Sisult on see lähedane viiendale sümfoonia. Ka «Appassionata» esineb «saatuse koputuse» motiiv. See kõlab madalas registris kohe pärast peateema esitamist. Minoorse kolmkõla käikudel rajanev peateema väljendab vaatamata piano'le heroilist, uhket ja julget mõtet. Ta on täis pingelist valmisolekut ja jõudu.

#### Näide 45



<sup>53</sup> Üldse lõi Beethoven 38 klaverisonaati. Neist 6 on loodud lapsepõlves ning ei anna oopusenumbreid. Tavaliselt on Beethoveni sonaatide koguväljaannetes 32 sonaati.  
<sup>54</sup> Appassionato (it. k.) — kirglikult; sonata appassionata — kirglik sonaat.

Kõrvalteemaks on marsitaoline võitluslaul, mis esmalt kõlab kaugusest läheneva, üha kasvavana ja siis jälle kaugusesse kaduvana.

#### Näide 46

Assai allegro



«Appassionata» on kolm osa, mis järgnevad üksteisele vahetult. Mõttlikult lüüriline esimene osa (Andante) on loodud variatsioonivormis. Kogu kolmandat osa läbib kiire ühtlane liikumine rullib süngeid kõlavooge. Ja sellest pidurdama- ja voogamisest paiskuvad aeg-ajalt esile kirglikud, pingsalt dramaatilised viisilõigud. Vahvalt kõlanud, kaovad need jälle liikumistormis.

Peale «Appassionata» kuuluvad Beethoveni eriti kuulsate klaverisonaatide hulka kaheksas («Pateetiline»), neljateistkümnes («Kuupaiste sonaat»), kahekümne esimene («Aurora») ja kolmekümne teine sonaat.

XIX sajandi algul hakkasid muusikas avalduma uued jooned, mis annustasid uut ajastut helikunstis. Neid jooni leiame ka Beethoveni teostes. Juba 1801. aastal kirjutas ta sonaadi, mis otsekohe äratas tähelepanu oma erandlikkusega. Kui seni algasid sonaadid pika kiiretempo- lise sonaat-allegroga, siis kõnesoleva helitöö esimene osa on lühike pre- lüüditavine Adagio sostenuto (aeglaselt ja keskendunult). Selle kolme- osaline vorm on väga vaba, puudub kontrast osade vahel, kogu Adagio't läbib ühesugune meeleolu. Väga rahulik, pigem kõnelev kui laulev, rohutatult vaoshoitud meloodia varjab harmoonia ning kõlavärvide pidevat muutumist, mingit ekslemist ning kummalist salapärasust. Ühe lollaeagse luuletaja meelest sarnanes see muusika kuupaistel helkiva järvepinnaga. Nii saigi Beethoveni sonaat nimeks «Kuupaiste sonaat» (nr. 14, cis-moll). Kirjeldatud esimest osa peetakse romantiliste nokturnide (öömuusika) eelkäijaks.

Eriti ilmsed on uued jooned Beethoveni hilisemas loomingus: siin kaugeneb ta üha enam klassitsismi rangetest vormiskeemidest. Uue ajastu hingus on Beethoveni loomingus niivõrd tugev, et teda, viimast Viini klassikut, peetakse ühtlasi esimeseks romantikuks.

### VIINI KLASSIKUTE AJALOO LINE TÄHTSUS

Haydni, Mozarti ja Beethoveni muusikat imetleb maailm tänini. Kõikidele hilisematele heliloojatele on olnud eeskujuks Viini klassikute muusika sisurikkus ja täiuslik vormiilu.

Viini klassikute ajalooliseks teeneks on instrumentaalansamblite ja sümfooniaorkestri väljakujundamine. Instrumentaalansamblite tänaseni püsinud klassikalisteks koosseisudeks on klaveritrio, mis koosneb viiulist, tšellost ja klaverist, keel-



pillitrio (viul, altviul ja tšello) ning kvartett, mille koosseisus on kaks viiulit, altviul ja tšello.

Sümfooniaorkestri klassikalises koosseisus on kolm pillirühma:

- 1) keelpillid (I ja II viiulid, altviulid, tšellod ja kontrabassid);
- 2) puhkpillid (puupillid: flöödid, oboed, klarnetid, fagotid; vaskpillid: metsasarved, trompetid, tromboonid)<sup>55</sup>;
- 3) löökpillid (timpanid).

Viini klassikute teiseks teeneks on nn. sümfoonilise arenduse avastamine. Sümfoonilise arendusega saavutatakse muusika seismise pingepidev kasvamine. Kui muusikas puuduvad teravad kõlakonfliktid, siis nimetatakse seda eepiliseks, žanriliseks<sup>56</sup> või lüüriliseks.

Kui aga muusika rajaneb teravatel vastandlike mõtete või kõlade kokkupõrgetel, siis nimetatakse seda dramaatiliseks.

Zanrilist ja lüürilist sümfoonilist muusikat löid kõik Viini klassikud<sup>57</sup>, dramaatiline esineb aga ainult Beethovenil. Tema oli sel alal esimene ja ühtlasi suurim meister muusikaajaloos.

Viini klassikute kolmandaks teeneks on sonaativormi (sonaat-allegro) ja sonaaditsükli kujundamine klassikaliselt täiuslikuks. Ka siin on eriline tähtsus Beethovenil.

#### KÜSIMUSI JA ÜLESANDEID

1. Jutustage Beethoveni elulugu.
2. Millised olid Beethoveni loomingu kesksed teemad?
3. Missugusest inimesest jutustab Beethoveni muusika?
4. Milles ilmneb Beethoveni muusikas Prantsuse revolutsiooni ja tolleaegse muusika mõju?
5. Missugust liiki teoseid kirjutas Beethoven?
6. Kirjeldage mõnd Beethoveni sümfooniat.
7. Kes olid Viini klassikud ja milles oli nende ajalooline tähtsus?
8. Kes olid barokiajastu suurimad heliloojad?
9. Laulge mõnd Beethoveni loodud viisi.

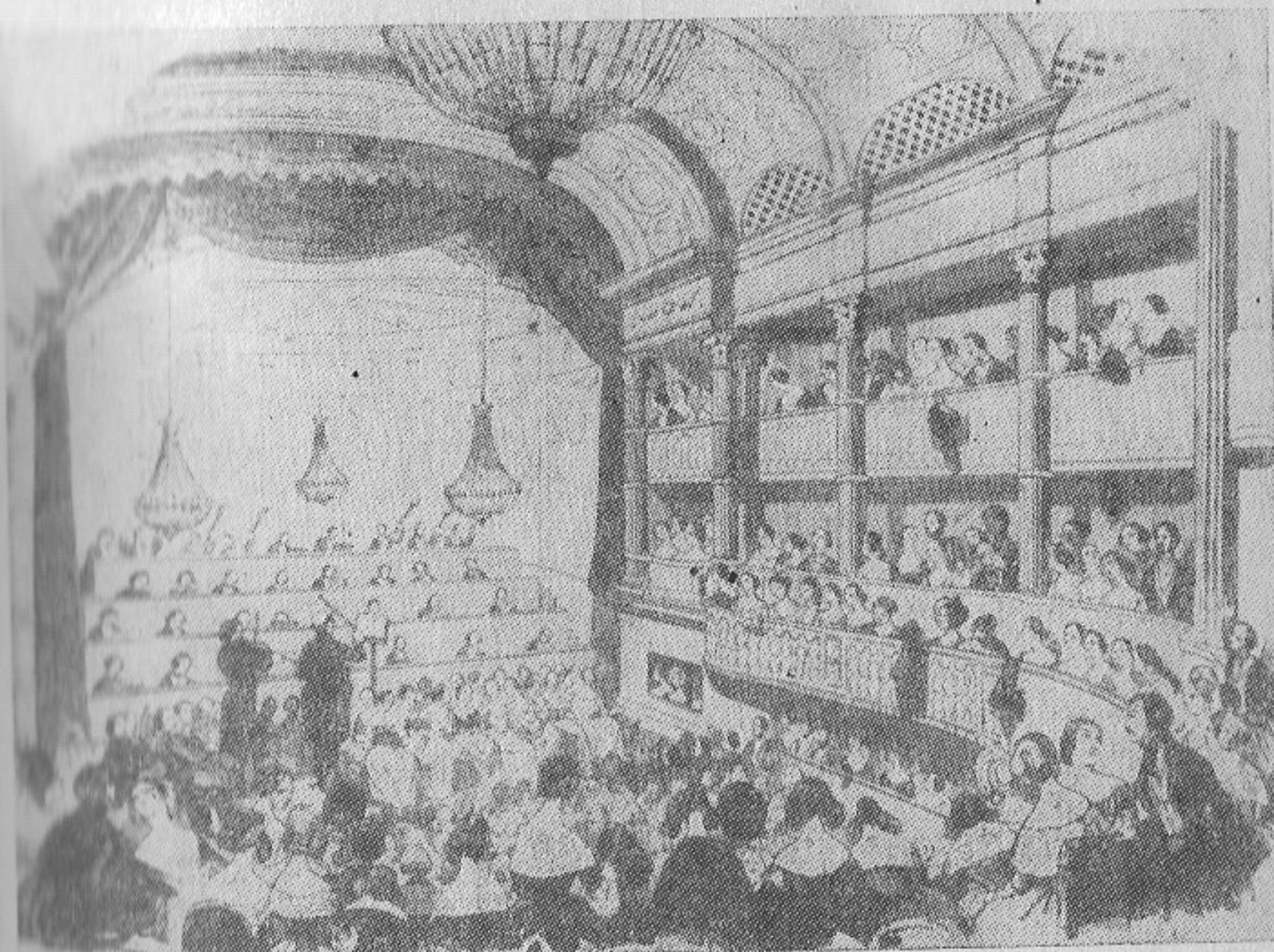
### UUSAJA MUUSIKA KOLMAS PERIOOD — ROMANTISM

Kolmas periood uusaja muusikas hõlmas XIX sajandit umbes teisest aastakümnest alates. Seda ajastut iseloomustas sügav vastuolu ideaalide ning nende nimel peetava võitluse tulemuste vahel. Prantsuse kodan-

<sup>55</sup> Klarnetit hakkas sümfooniaorkestris esimesena kasutama Mozart, trombooni Beethoven. Hiljem, eriti viimasel sajandivahetusel, hakati põhikoosseisu täiendama muude pillidega (tuuba, inglissarv, bassklarnet, kontrafagott, klaver, harf, mitmesugused löökpillid).

<sup>56</sup> Zanrilisus muusikas avaldub tavaliselt läheduses olustikumuusikale — marsi- või mitmesuguste tantsurütmide ning teistele olustikumuusika žanridele iseloomulike rütmide ja intonatsioonide kasutamises.

<sup>57</sup> Eepilisele sümfoonilisele muusikale panid aluse vene heliloojad.



Musitseerimine romantismiajastul. Kontsert Pariisi Konservatooriumis 1843. a.

likus revolutsioonis püstitatud demokraatlikud ideaalid — vabadus, võrdlus, vendlus — levisid kiiresti kogu Euroopas, äratasid lootusi ning julgustasid võitlema nii feodaalkorra kui ka rahvusliku rõhumise vastu. Peaaegu kogu Euroopa oli sel perioodil haaratud sotsiaalsete konfliktide keerisesse. Kuid ülestõusud lõppesid sageli kaotusega, revolutsioonivaimustus asendus reaktsiooniaastate masendusega. Ühtlasi sai kapitalismi arenedes üha selgemaks, et ka kodanlik kord ei võimalda revolutsiooni ideaale ellu viia. Sajandi keskel hakkas levima idee sootuks uuest, klassideta ühiskonnast, ning 1871. aastal tehti Prantsusmaal esimene katse ühisugust ühiskonda rajada. Pariisi Kommuun ei püsinud küll kaua, kuid ta oli uue ajastu kuulutaja.

Kunstnikud revolutsioonilises võitluses

Erinevalt ajastuist, mil kunstnikud kiriku või õukonnaga seotuna jäid ühiskondlikes konfliktides kõrvaltvaatajaiks, leiame XIX sajandi revolutsioonilisest võitlusest otseselt või kaudselt, loomingukaudu, osa võtmas kuulsaidki kunstiloojaid. Ungari ja poola rahvuslikus vabadusvõitluses löid kaasa näiteks luuletajad Sándor Petőfi ja Adam Mickiewicz, prantsuse kunstnik Gustave Courbet oli kommunaar, Kommuuni barrikaadidel langes nooruke andekas luuletaja Arthur Rimbaud.



Kui 1830. aastal Pariisis puhkes revolutsiooniline ülestõus, tormas tšavale rahva sekka ka helilooja Hector Berlioz. Relvastatud püstoliga, vaimustuses «Marseljeesi» lauldes ühines ta ülestõusnutega. Tema orkestreeritud «Marseljeesi» mängiti revolutsioonipäevil, hiljem kirjutati ta kaks sümfoonilist suurteost revolutsiooniohvrite mälestuseks. Tema «Piduliku leinasümfoonia» saatel maeti 1840. aastal ümber revolutsiooni ohvrid. Tohtu suur orkester sammus leinarongi eesotsas, selle ees marsis, pea uhkelt püsti, Berlioz ning lõi saabliga takti.

1849. aastal oli Dresdenis barrikaadidel teine ajastu suurim helilooja Richard Wagner, kes koguni ise kirjutas ja levitas üleskutseid ning lendlehti. Poola revolutsioonilisest ülestõusust on inspireeritud mitmed Fryderyk Chopini teosed, ungari rahva vabadusvõitlusele pühendatud muusikat Ferenc Liszt, soome rahva protesti tsaarivalitsuse venetsiaansus, ülitundlikkus. Tal on ebamaiselt kaunid ideaalid ja unelmad, tegelikkus ümberringi on aga täis alatust, inetusi, labasust, mis ideaale rüüstab. Tema suurima põlguse objektiks on etikettide korsetis õukond ja lillister (väikekodanlane) oma tühiste elueesmärkidega ning võime-  
tusega mõista suuri mõtteid ja kirgi. Ülimaks õnneks on romantilisele kangela-  
sele armastus. Armuunelmate, kire ülistamine ning ka õnnetu armastus on romantilise kunsti meelisteemad.

Vabadusvõitlus hoogustas rahvusliku kunsti arengut. Tekkis uusi koolkondi, eriti paistsid silma vene, poola, tšehhi, norra ja soome heliloojad. XIX sajandi lõpukümnenil sündis professionaalne muusika ka Eestis.

#### Uued suunad

XIX sajandi kunsti iseloomustab ühiskonnakriitiline ning võitlev hoiak, mis sidus kaht tähtsamat uut suunda — kriitilist realismi ja romantismi. Kriitilised realistid püüdsid elu kainelt analüüsida ning juhtida oma teoste kaudu tähelepanu väärtustele, esmajoonelisele sotsiaalsele ebavõrdsusele ning kapitalistlike suhete inimest moondavale toimele. Kriitiline realism avaldub peamiselt kirjanduses ja kujutatavas kunstis, temale võlgneb tänu ka satiiri ja karikatuuri hoogne areng. Muusika ja kriitilise realismi kokkupuuted ilmnud luules, mida kasutati laulutekstidena, ning lavakunstis. Eriti suur tähtsus oli kriitilisel realismil vene ooperi- ja romansiloomingus (Dargomõžski, Mussorgski). Lääne-Euroopa muusikas valitses XIX sajandil romantism.

#### Romantism

Kirjanduses ilmnud romantismitendents juba XVIII sajandil (Goethe «Noore Wertheri kannatused», Rousseau «Pihtimused»). Tugev romantiline värving oli revolutsioonilise aegsetel pääsmisoperitel (neid nimetati ka hirmu ja õuduse oopereiks). Juba XVIII sajandil püstitati Inglismaal esimesed romantilise väljainägemisega hooned. Neid iseloomustas seos põlatud gootikaga. Taasärkanud huvi gooti ning üldse keskaegse kunsti vastu sai romantismile iseloomulikuks.

Romantism oli väga keerukas, mitmepalgeline ja vastuoluline nähtus. Ühelt poolt kajastab romantiline kunst ajastu kõrgeid ideaale ning võitlust nende nimel, teisalt ilmutab skeptilist või iroonilist suhtumist ideaalidesse.

Romantikud hakkasid rahvakunsti koguma, uurima ja loominguiliselt kasutama, sest nad pidasid väga oluliseks nn. kohalikku koloriiti. Legendid, muistendid, eeposed, saagad leidsid romantilises kunstis laial-

laialt kajastamist. Seejuures keskendus romantikute tähelepanu erand-  
likele isiksusele. Tihti on romantilise teose peategelaseks kunstnik või  
kunstnikalduvustega, kunstnikuloomusega, erandliku psüühikaga ini-  
muse. Kunstnikku käsitasid romantikud kõrgema olendina, kellele tõde  
ja kõige kättesaadavam ja kelle missiooniks on selle tõe kuulutamine.  
Romantiku tõde on tundetõde. Koos valgustusaja illusioonidega oli  
parunenud ka usk mõistuse kõikvõimsusse. «Mõistus võib eksida, tunne  
ei eksa kunagi,» ütlesid romantikud. Nad hakkasid ülistama tunde-  
vaba-  
dust. Neid huvitas eriti inimese kui kordumatu isiksuse tundeelu, ala-  
teadvus, intuitsioon. Mineviku mõistliku, tasakaaluka, distsiplineeri-  
tud emotsioonidega (etiketti arvestava!) kangela-  
sele asemele asus tasa-  
kaalutu tundeinimene, keda iseloomustab elav kujutlusvõime, spon-  
taansus, ülitundlikkus. Tal on ebamaiselt kaunid ideaalid ja unelmad,  
tegelikkus ümberringi on aga täis alatust, inetusi, labasust, mis ideaale  
rüüstab. Tema suurima põlguse objektiks on etikettide korsetis õukond  
ja lillister (väikekodanlane) oma tühiste elueesmärkidega ning võime-  
tusega mõista suuri mõtteid ja kirgi. Ülimaks õnneks on romantilisele  
kangela-  
sele armastus. Armuunelmate, kire ülistamine ning ka õnnetu  
armastus on romantilise kunsti meelisteemad.

Romantilisele kunstile on omased karakterite, meeleolude ja kolo-  
riidi julged kontrastid. Kaunis on rõhutatult ilus, inetu jäägitult võigas.  
Hu otsinguil põgeneb kangela-  
ne minevikku, unistustesse, eksootikasse,  
looduslähedaste rahvaste, näiteks mustlaste juurde, muinasjutumaailma,  
loodusse, leidmata siiski kuskil hingerahu.

Muusika on kõikidest kunstidest kõige võimekam inimese tundeelu  
kajastama. Seepärast seadsidki romantikud muusika aukohale, ja muusi-  
ka ongi romantism osutunud elujõulisimaks, siin püsib ta hilisemate  
suundade kõrval veel tänapäevalgi.

Romantiline muusikagi hõlmab elutunnetuselt suuresti erinevaid,  
isegi vastandlikke teoseid. Näiteks Edvard Griegi, Robert Schumanni ja  
Nikolai Rimski-Korsakovi looming on peaaegu läbinisti elujaatav ning  
rohmus, samal ajal kui Pjotr Tšaikovski ja Franz Schuberti teosed on  
sageli traagilised või isegi pessimistlikud. Ometi on kõik need heliloojad  
romantikud.

#### Meloodiarikkus ja koloriitsus

Romantikute viisid on enneolematult kaunid: tung-  
levad, erutatud, vabalt, lainetavalt arenevad. Klas-  
sitsismiajastul olid teemad lakoonilised ja rütm-  
hoidis viisi kulgu rangelt vaos, romantikuil on teemad tihti ulatuslikud,  
neid iseloomustab pigem astmeline liikumine kui kolmkõlakäigud, samuti  
sekventsilisus, mis soodustab tunde-  
väljenduse pinge aeglast kasvu.  
Tunde- ja meeleoluvärjundeid annavad romantikud edasi ootamatute  
harmoonianihetega. Meloodia väljendusrikkuse ja avara hinguse taotlus  
viis lõpuks (Wagneri loomingus) nn. lõputu meloodia tekkeni.  
Nii nimetati viisi, kus harjumuspärast kadentsi ei ilmunud kaua aega.

Teine tendents — lähendada muusikat kirjandusele ja kujutatavale  
kunstile — ilmneb romantikute erilises kalduvuses helidega «kirjeldada»  
ja «maalida». Koloriitsed kõlapildid on romantilisele muusikale niisama



iseloomulikud kui avalad tunde väljendused. Kirjandusele lähendab romantilist muusikat ka vormivabadus ja programmilisus. Vaba tunde väljenduse nimel hülgasid romantikud klassitsismiaegsed ranged vormiskeemid ning lubasid endale mitmesuguseid kõrvalekaldumisi traditsioonidest. Nad püüdsid anda muusikateosele sama sundimatult vaba jutustuse ilme, mis on omane romaanile. Selle taotluse äärmuslikuks tulemuseks olid nn. vabas vormis muusikateosed, millel vormiskeem tihti üldse puudus ja muusikaliste mõtete kulgu määras ainult helilooja fantaasia.

Sageli muutsid romantikud oma teosed ka sisult romaanitaoliseks. Paljudes romantilistes muusikateostes on loogiliselt arenev sündmustik.

Soololaule hakati looma tsüklitena, mida läbis laulust laulu loogiliselt arenev sündmustik.

Ka instrumentaalteostesse tõid romantikud sündmustiku. Eriti iseloomulik on see nende programmilisele muusikale. Programmis nimetatakse helilooja poolt oma teosele antud sõnalist sisuseletust. Selliseid sisuseletusi kasutati ka varem (näiteks Beethoveni «Pastoraalne sümfoonia»), kuid suhteliselt harva. Romantikud hakkasid programmi muusikat pidama peaaegu kõige olulisemaks muusikaliigiks. Nende programmid olid sageli väga üksikasjalikud või seotud kirjandusteostega, mille järgi kuulajail oli muusikateoses väljenduv sisu juba ette teada. Niisugusel juhul piirdus autor sageli vaid programmilise pealkirjaga.

Nii ei ole näiteks Liszti sümfoonilisel teosel «Hamlet» üksikasjalikku programmi, kuid pealkiri viitab Shakespeare'i kuulsale teosele. Programmidega ja programmiliste pealkirjadega püüdsid romantikud keerulist instrumentaalmuusikat lähendada laiemale kuulajaskonnale.<sup>58</sup>

**Lemmikžanrid** Romantismile iseloomulikud pihtimismeeleolud soodustasid soololaulu arenemist. See ajastu lemmikžanr mõjutas tugevasti ka instrumentaalmuusikat. Hakati looma soololauluga sarnanevaid instrumentaalmuusikateoseid. Saksa helilooja Felix Mendelssohn lõi koguni terve tsükli niisuguseid klaveripalu ja nimetaski need «Sõnadeta lauludeks». Sageli olid laulutaolised isegi romantikute suurteoste üksikud osad ja episoodid.

Suurt tähelepanu pöörasid romantikud ka mitmesugustele tantsužanris miniatuuridele (valsid, masurkad, poloneesid jne.).

Väga iseloomulikuks romantismiajastu žanriks oli poeem — üheosaline unistav või ülevalt poeetiline instrumentaalteos. Sümfooniakirjutatud poeeme nimetati sümfoonilisteks poeemideks.

Suurteostest armastasid romantikud endiselt kõige enam sümfooniaid.

<sup>58</sup> Vt. näitena programmilisest sümfooniast Berliozi «Fantastilise sümfoonia» analüüsi lk. 84.

mat. Lavamuusikas aga omandasid nüüd ooperi kõrval tähtsa koha balleti ja operetti.

**Suur ooper ja romantiline ooper**

Tähtsamateks ooperiliikideks romantismi ajal olid nn. suur ooper ja lüüriline ooper.

Suur ooper kujunes Prantsusmaal. Selle kõige nimekamaks näiteks oli Giacomo Meyerbeer (1791—1864). Sellesse liiki kuulusid ajaloolise ainetega heroilised ooperid, milles suur tähtsus oli massistseenidel ja kooridel.

Sajandi teisel poolel tekkis suure ooperi vastandina lüüriline ooper, milles tähelepanu keskpunkti tõusid inimeste intiimvahekorrad. Ainestikuna kasutati enamasti kuulsaid kirjandusteoseid. Nii kirjutas prantsuse helilooja Charles Gounod (1818—1893) ooperi «Faust» Goethe samanimelise suurteose järgi. Lüüriliste ooperite autorid ei püüdnud edasi anda kuulsate kirjandusteoste sügavat filosoofiat või laiahaardelist ajaloolist tausta. Nad keskendasid tähelepanu ainult peategelaste isiklikele vahekordadele.

Paljud XIX sajandi lüürilised ooperid osutusid eriti elujõulisteks ning kuuluvad tänapäevalgi ooperiteatrite alalise repertuaari.

**Operett** Koomilisele ooperile tekkis XIX sajandil ohtlik konkurent opereti näol. Operettideks hakati juba XVII sajandil nime-

tama väikesi oopereid. XIX sajandi keskel tekkis aga selle nime all uus muusikaline lavakunstžanr. Uks selle loojaid oli kuulus prantsuse operetikomponist Jacques Offenbach (1819—1880). Tema teosed on kõrvuti austria kuulsalt valsimestri Johann Strauss-noorema (1825—1899) operettidega tänaseni populaarsed.

Ooperist erineb operett nii vormilt kui ka sisult. Operetis on suur koht muusikata teatris episoodidel, elaval dialoogil, millesse põimitakse päevakohast nalja ja satiiri. Opereti muusika on kergesisuline ja rajaneb moodsate tantsude (möödunud sajandil esmapooleks valsi) rütmil. Kergesisuline on ka sündmustik, mille tuumaks on alati õnneliku lõpu armastuslugu. Operett kuulub meelelahutusliku kunsti valdkonda.

## KÜSIMUSI JA ÜLESANDEID

1. Missugused uued jooned tekkisid muusikas XIX sajandil?
2. Mille poolest erineb romantiline muusika kõikide eelnenud ajastute muusikast?
3. Võrrelge romantilist kangela Beethoveni kangelasega.
4. Missuguseid žanre romantikud eelistasid?
5. Missugust muusikat nimetatakse programmiliseks?

## SAKSA, AUSTRIA JA UNGARI ROMANTIKUD

Barokiajastu suurmeistrite Johann Sebastiani Bachi ja Georg Friedrichi Händeli järgijad ning Viini klassikute Haydni, Mozarti ja Beethoveniga olid Saksamaal ja Austrias saanud Euroopa juhtivateks muusikamaadeks. Nad säilitasid selle positsiooni ka romantismiajal. Neist maadest kerkisid esile esimesed romantikud Carl Maria von Weber ja Franz Schubert. Esimene neist rajas romantilise ooperi, teine pani aluse romantilisele laululoomingule ja instrumentaalmuusikale. Sakslase Richard Wagneri ooperiloominguga saavutas romantilise muusika arenemine oma kõrgpunkti.

Austria impeeriumi koosseisu kuuluv Ungari, kus XIX sajandil kees rahvuslik vabadusvõitlus, rajas sel ajastul ka oma professionaalse muusika ning selle arendamiseks vajalikud asutused (konservatoorium avati 1819. a.). Oma sütitavate rahvalaulude ja tantsu- ja lauludega oli Ungari ammu mõjutanud Euroopa muusikat. Nende jälgi leidub nii Haydni ja Beethoveni kui ka romantikute Schuberti, Johann Straussi, Brahmsi muusikas. Kuulsat «Rákóczi marsi» (1848. aasta revolutsiooni hünni) seadis suur prantsuse romantik Berlioz orkestrile ning juba üle saja aasta on see teos kuulunud elavasse kontserdirepertuaari. XIX sajandil andis Ungari maailmale kaks suurt muusikut — rahvusliku ooperi rajaja Ferenc Erkel (1810—1893) ning Euroopa romantilise kunsti suurkuju, geniaalse helilooja ja klaverikunstniku Ferenc Liszti (1811—1886).





Franz Schubert

### FRANZ SCHUBERT (1797—1828)

Franz Schubert jõudis oma lühikese elu vältel luua üle poolteise tuhande muusikateose. Enamasti olid need laulud ja klaveripalad, kuid nende seas oli ka üle saja mitmeosalise teose (19 ooperit ja laulumängu, 10 sümfooniati, 17 keelpillikvartetti, 22 klaverisonaati jne.). Sellest mahukast loomingust tundsid Schuberti kaasaegsed peamiselt lühiteoseid, mis levisid kiiresti käsikirjadena. Ligi nelikümmend aastat pärast helilooja surma leidsid Schuberti loomingu austajad ühe Viini kirjastuse keldrilaost peaaegu kõik tema teoste käsikirjad.

Schuberti elu oli traagiline. Isa soovis, et pojast saaks kooliõpetaja. Schubert aga suutis sel alal vastu pidada vaid mõne aasta. Lapsepõlvest peale oli ta kiindunud muusikasse. Juba üsna noorelt oli ta hakanud laule ja instrumentaalpalu kirjutama. Muusikalised mõtted sündisid Schuberti peas niisuguse jõulise tulvana, et nende üleskirjutamine haaras peagi kogu ta aja.<sup>59</sup> Nii loobus Schubert vastumeelsest elukutsest ja pühendus

<sup>59</sup> Väga lühinägelikult Schubertil kujunes harjumuseks magada prillid ees, sest sageli äratasid teda öösiti uued muusikalised mõtted, mida oli vaja otsekohe üles kirjutada.

loomingule. Kuid see oli töö, millega vabakutselisena oli tol ajal võimatu leiba teenida. Sageli tuli Schubertil väga sageli lausa nälgida. Ainult sõprade toetus päästis ta, et ta ei oleks aga tõkestada rasket haigust, mis kurnatud organismi kiiresti murdis.

lühikesed laulud

Schubert oli traagilise üksinduse, elu ja surma heitluste, õnnetu armastuse, lüüriliste pihtimuste laulik. Tema loomingu kõige tähtsama osa moodustavad üle 700 laulu. Neid laule leidis Schubert uued vahendid, mis olid vajalikud romantilise hingelase elamuste väljendamiseks.

Üksikute laulude kõrval hakkas Schubert esimesena kirjutama niisuguseid soololaulude tsükleid, mille laule ühendas süžeealine arendus. Sellised on näiteks «Ilus möldrineiu» (1823) ja «Talvine teekond» (1827).

«Ilus möldrineiu». Oja röömus laul kutsub nooruki teele. Ta satub veski juurde, kus elab ilus tütarlaps. Noored armuvad. Eriti sügavalt kiindub nooruk. Aga peagi ilmub talle võistleja, kes neiuale veel armsam on. Üksikuna ja õnnetuna jätkab hüljatu teed. Selline on «Ilusa möldrineiu» süžee. Tsükli kõiki 20 laulu ühendab oja tõtlevat

#### Näide 47



vulinat matkiv saatemuusika. Saate meeleolu sõltub peategelase meeleolust. Rännurõõm ja muretus, armastuse erutav eelaimdus ja juubeldus asenduvad lõpuks kurbuse ja meeleheitelga. Tsükkel lõpeb «Oja hällilauluga». Väsinule, kes pehmes vetesängis on leidnud lohutust ja rahu, ümbiseb oja uneviisi. Siiski on üldmulje «Ilusa möldrineiu» lauludest helge ja nooruslik. 24 soololaulust koosnev «Talvine teekond» on aga



tervenisti pühendatud traagilise üksinduse meeleoludele. Need valitsevad ka teistes Schuberti viimastes lauludes. Eriti suure kunstimeisterlikkusega on üksindusmeeleolu väljendatud Heine sõnadele loodud laulus «T.eisik».

Ka Schuberti üksiklauludel on tavaliselt sündmustik. Enamasti kirjeldavad tekstid mõnd stseeni elust, muusika aga väljendab selles esinevate inimeste tundeid. Laulu saade kirjeldab kas ümbrust või tegevust. Näiteks on laulus «Gretchen voki juures» äreva ja rahutu armupiitmuse taustaks klaverisaate ühtlane «vokivurin».

Laul «Metshaldjas» jutustab läbi öise metsa ratsutavast isast, kes haiget last koju viib. Palavikus lapsele viirastub metshaldjas, kes meelitas teda oma tütardega mängima. Muusikas on igal tegelasel oma iseloom. Isa kõne on rahustav, poeg räägib üha suureneva erutuse ja hirmuga. Metshaldja kutsuv, mänglev viis muutub ikka tungivamaks ja võrgutavamaks. Kogu tegevuse taustaks on ärevalt sünye klaverisaade, mille rütm alimab järele hobuse kiiret galoppi.

Näide 48



#### «Lõpetamata sümfoonia»

Schuberti kümnest sümfooniast jäid kolm lõpetamata. Sellegipoolest loetakse ühte neist — IX sümfooniast (*h-moll*) — Schuberti kõige geniaalsemaks teoseks selles žanris. Sümfoonia on loodud 1822. a., peaaegu üheaegselt Beethoveni IX sümfooniaga. Beethoveni sümfoonia esiettekannet toimus juba 1824. a., Schuberti sümfoonia olemasolu avastati alles 1865. a.

Beethoveni IX sümfoonia oli klassitsismiajastu viimane sümfoonia, Schuberti *h-moll* sümfoonia aga romantismiajastu esimene.

Need kaks sümfooniast on väga erinevad. Beethovenil on neljaosaline heroiline «suur sümfoonia», Schubertil aga traagiline pihtimus, mille esitamiseks on jätkunud kahest osast.

«Lõpetamata sümfoonia» algab tšellode ja kontrabasside raskemeelse ja väsinud sissejuhatusega, mis etendab romantilisele sümfooniale tüüpilise saatuse teema osa. Muusika edasises arenemiskäigus on see teema ahastuspuhangute põhjustaja.

Näide 49



Äkeld ja tuikavalt igatsev peateema kõlab sissejuhatuse järel nagu reageering sünye algusmõttele.

Näide 50



Säravaks kontrastiks talle on voogav kõrvalteema tšellodelt. See on Schuberti loomingu nakatavamaid viise.

Näide 51



Talve osa on rahulik ja mõttikult jutustav. Helgena kõlab selle rahvalaululaadne algusviis. Kuid järgmine teema toob ka sellesse ossa erutuse ja ahastuse järelkaja. Taastunud mõtlik ja hingestatud rahu näib vaid hetkelisena.

«Lõpetamata sümfoonia» oli erandlik ka Schuberti enda teiste sümfooniaste seas (võel kaks neist jäid lõpetamata). Schubert imetles Viini klassikute, eriti Beethoveni sümfooniaid hing seadis neid endale eeskujuks. Ka Schubert unistas vabadusest, vendlusest ja võrdsusest ning rahvamasside revolutsioonilisest aktiivsusest. Kõige jõulisemalt väljendab ta neid unistusi oma viimases, Kümnendas sümfoonias (*C-duur*), mis valmis 1828. aastal. Klassikaline «suur sümfoonia» on saanud siin romantiliselt värvika ja pilavalt viisirikka rüü. Teemad on tihedates seostes nii austria kui ka ungari ja slaavi rahvaste viisidega. Tähtsat osa etendavad selles sümfoonias energilised, hoogsad marsimüürid, üleskutsuvad fanfaarid ja tantsusamm.

## ROBERT SCHUMANN (1810—1856)

Romantilise muusika arenemist mõjutas tugevasti ka Robert Schumanni looming.

Schumann sündis väikeses Saksa linnas Zwickaus. Seal lõpetas ta gümnaasiumi ja kirjutas 7-aastaselt oma esimesed muusikateosed.

Schumann on oma elu eri perioodidel tegutsenud mitmes Saksa linnas. Kõige tähtsam neist on Leipzig, kuhu ta tuli 1828. a., et seal ema ja hooldaja soovil õigusteadust õppida. Need õpingud olid noorukile väga vastumeelsed, sest huvi kunsti vastu muutus aastatega ikka tugevamaks. Leipzgis leidis ta väga hea klaveriõpetaja Friedrich





Robert Schumann

Wiecki, kelle tütar Clara (hiljem Schumanni abikaasa) sai pianistina kuulsaks kogu Euroopas. Robert Schumanni enda klaveriõpingud katkestas käevigastus. Leipzgis on loodud enamik Schumanni paremaid teoseid. Seal asutas ta koos oma mõttekaaslastega uue muusika eest võitleva ajakirja. Paar aastat oli ta seal ka konservatooriumi õppejõud. Schumanni kui uue muusika eestvõitleja seisukohtade kõige ilmekam väljendaja oli *Davidsbund*<sup>60</sup>. Nii nimetas Schumann kujuteldavat mõttekaaslaste rühmitust, mille vaimseks juhiks ta selle rühmituse kunstialaste seisukohtade eest võitleva ajakirja toimetajana oli. Oma ajakirjas, mille deviisiks oli «Noorus ja liikumine», võitles Schumann kergekaalulise, labase ja vanameelse muusika ning aegunud töökspidamise vastu. Schumann võitles kõrgeid moraalseid ideid väljendava, eluga tugevates seostes oleva rahvusliku kunsti eest. «Kunstnik peab minema ellu, toas kasvavad ideed harva...» oli Schumanni seisukoht.

Järjekindlalt propageeris Schumann oma ajakirjas kaasaegset muusikat. Ta ülistas Beethoveni ja Schuberti loomingut ning juhtis esimesena tähelepanu mitmele tollal veel vähe tuntud noorele heliloojale (Chopinile, Lisztile, Brahmsile ja Berliozile).

**Elurõõmus romantik** Kui Schuberti loomingus on keskseks kujukaks traagiline romantiline isiksus, siis Schumanni loomingus nihkus esiplaanile romantismi elurõõmus külg. «Ära põlga elu

<sup>60</sup> *Davidsbund* tähendab tõlkes Taaveti vennaskonda.

valleparast, et sa näed ta hallust ja tühisust, vaid paranda teda, siis muutub ta sulle armsaks...» See Schumanni seisukoht oli tolle põlvkonna progressiivsele noorsoole väga iseloomulik. Schumann elas vaivastusega kaasa 1830. ja 1848. aasta revolutsioonile. See kajastus ka ta loomingus.

Kõige arvukama ja kaalukama osa Schumanni loomingust moodustavad laulud ja klaveriteosed. Schuberti eeskujul kirjutas ka Schumann soololaule süžeeiliste tsükklitena. Need on autobiograafilise alltekstiga. Tsükliis «Poeedi armastus» pihtis Schumann sügavaid tundeid, õnne ja arusaamatusi, mida ta elas üle oma elu suures armastusloos. Teine analoogiline soololaulude tsükkel «Naise elu ja armastus» on jutustus armastast. Mõlemad kuuluvad romantilise laululoomingu kõrgsaavutuste hulka.

Schumanni instrumentaalmuusika omapära on suurelt osalt tingitud sellest, et muusikalise talendi kõrval oli tal ka tugev kirjanduslik anne. Tema muusika on enamasti inspireeritud mõnest kirjandusteosest või varustatud omapoolse kirjandusliku programmiga. Ka muusikas püüdis Schumann kajastada edumeelsete noorte võitlust filistritega<sup>61</sup>. See mõte leiab näiteks Schumanni kõige populaarsemat klaveriteost «Karneval». Kõik selle tsükli kakskümmend pala on programmiliste pealkirjadega. Kuna on nii filistrite kui ka *dauidsbündler*'ite (Taaveti vennaskonna liikmete) muusikalisi portreid. Viimaste seas esinevad nii väljamõeldud mõttekaaslastes kui ka Schumanni sõbrad või lemmikmuusikud (Chopin ja Paganini).

Schumanni muusikas esinevad sageli puhanguliste ja unistavate, kerglike ja mõtlike meeleolude kontrastid. Niiviisi vastuolulisena, kord elevoolavalt temperamentse ja heatujulise, kord uneleva ja õrnana kujutles Schumann romantilist kangelast. Küllalt sageli viib Schumann oma kangelase loodusesse. Eriti kaunid looduspildid on tema sümfooniates. Esimese sümfoonia (*B-duur*) nimetas Schumann «Kevadsümfooniaks». Selle nelja osa avaldamata programmipealkirjadeks olid «Kevade algus», «Ohtu», «Rõõmsad mängud» ja «Täiskevad». Kolmas sümfoonia kannab nimetust «Reini sümfoonia». See on tundeküllane kirjeldus Reinimaast. Tähtis koht on siin rahva elulustist kõnelevatel tantsurütmidel.

## FERENC LISZT (1811–1886)

Ferenc Liszt oli kõikide aegade suurimaid klaverikunstnikke, kelle endale kui kodumaale kuuluvuse üle vaidlevad kolm suurt maad — Saksamaa, Ungari ja Prantsusmaa» (Heine). Ungari oli Liszti sünnimaa. Siin toimus üheksa-aastaselt tema esimene kontserditurnee. Ungari rahvamuusika, eriti aga Ungari mustlaste muusika omapärased rütmid ja viisikäänud tõid Liszti loomingusse rahvuslikku omapära.

Liszt õppis algul Viinis ja 1823. aastast alates Pariisis.

<sup>61</sup> Filister (sks. k. *Philister*) — piiratud, väikekodanliku silmaringiga, vagatseva käitumisega inimene.





Ferenc Liszt

Kõige kauem tegutses Liszt Saksamaal — Weimaris (1848—1861 ja 1869—1886), kuhu ta asus elama pärast aastatepikkusi kuulsusrikkaid kontserditurneesid peaaegu kõikides Euroopa maades. Weimari ooperiteatri ja sümfooniaorkestri dirigendina ning pedagoogina muutis Liszt selle linna klaverikunstnike Mekaks, kuhu ihaldasid sõita kõikide maade noored pianistid.

Liszi initsiatiivil asutati Weimaris uue muusika eest võitlevad ühingud. Liszt ise juhatas esmajoones kaasaegsete heliloojate (Berliози, Schumanni, Schuberti, Wagneri) vähetuntud või varem esitamata teoseid. Berliози kõrval oli ta esimesi vene muusika propageerijaid Lääne-Euroopas. Ta hindas väga kõrgelt vene heliloojate, eriti Borodini loomingut.

Weimaris on loodud enamik Liszi paremaid teoseid.

Liszt aitas igati kaasa ka oma sünnimaa muusikakultuuri arengule. Ta andis Ungaris kontserte, võttis osa Muusikaakadeemia asutamisest (oli selle aupresident), propageeris ungari heliloojate teoseid. Tema viibimised sünnimaal kujunesid üldrahvalikeks pidupäevadeks, kust ei puudunud isegi tõrvikurongkäigud.

Uus klaverimängustiil Liszt lõi uue klaverimängustiili. Tema lemmikinstrument polnud klaver enam intiimne salongiinstrument esinemiseks valitud publiku ees. Liszt sütitas oma jõulise mänguga suuri rahvahulki. Ta suutis klaveril edasi anda niisuguseid varjundeid, mis meenutasid orkestripile. Nii muutus klaveri kõla enneolematult jõuliseks.

rika ja värvikaks. Kaasaegsete mälestuste kohaselt oli Liszt mäng kirglik, ajuti otse vulkaaniline, samas aga värviküllane ja poeetiline.

Liszt õhutas klaverimänguuskust täiuslikkuseni arendama geniaalse viiuldaja Paganini kunst, mida ta sügavalt imetles.

Liszi loomingus asetus pearõhk sümfoonilisele ja klaverimuusikale. Ka heliloojana võitles ta kirglikult uue eest. Lisztist sai programmilise muusika vandenõu pooldaja ja arendaja.

Tema kolme klaveripalade tsükli «Rännuaastad» võib pidada muusikalisteks reisikirjeldusteks. Nad kajastavad muljeid Liszi Šveitsi- ja Itaalia-reisidelt. Siin on meenutusi loodusest («Äike», «Allikal», «Wallenstadt järve ääres» jne.), kuulsatest kunsti- ja kirjandusteostest (Raffaelli maalid «Kihlus», Michelangelo skulptuurist «Mõtteleja», Dante ja Petrarca teostest), Itaalia rahva elust.

Programmipealkirjad on ka peaaegu kõikidel Liszi sümfoonilistel teostel. «Fausti-sümfoonia» kolm osa «Faust», «Margareete» ja «Mefisto» kajastavad Goethe teose peakangelasi. «Dante-sümfoonia» kaks osa «Purgu» ja «Puhastustuli» kajastavad üldistatult Dante «Jumaliku komöödia» põhikujundeid.

Liszt lõi uue žanri, mis sai romantikute muusikas eriti armastatuks. See on sümfooniline poeem. Nii nimetatakse üheosalist tavaliselt sonaadivormis teost, mis kajastab mingit poeetilist või filosoofilist ideed. Tihti on sel kirjanduslik süžee. Liszt kirjutas üldse 13 sümfoonilist poemi. Enamik neist on loodud kuulsate kirjanike Shakespeare'i, Hugo jt teoste aineil. Kuid sümfooniliste poemide seast leiame ka helilooja sünnimaale pühendatud teose «Ungari», mille helikeelel on ühiseid jooni Liszi populaarsete «Ungari rapsoodiatega».

«Prelüüdid». Liszi armastatum sümfooniline poeem on «Prelüüdid». Nimetus on tingitud sellest, et teos oli algul kavandatud sissejuhatuseks ühele kooriteosele. Programmi otsis Liszt sellele alles hiljem. Kõige sobivamaks pidas ta Lamartine'i luuletust «Poeetilised mõtisklused». See on mõttemõlgutus inimese elust ja elumõttest.

Nagu peaaegu kõik Liszi teosed, nii on ka «Prelüüdid» monotemaatiline<sup>62</sup>. Selle teose teemad kasvavad välja sissejuhatuse küsivast algmotiivist. Sissejuhatusele järgnev laulikas ja uhke peateema on võitleva inimese teema. Edasises arengus ühendab see kirgliku tunglevuse.

## Näide 52

Andante maestoso



Kõrvalpartii kuuleme õnneunelmate igatsevat laulu.

<sup>62</sup> Monotemaatilises helitöös on kõik teemad tuletatud teose esimesest teemast.





Töötlusosa jutustab eluvõitlusest ja kokkupõrgetest õnne häirivate jõududega. Töötlus teises pooles võitlus vaibub. Orn oboesoolo meenutab veel kord unelevat kõrvalpartiid. Järgnev pastoraalse iseloomuga episood toob kujutlusse vaikse looduse idüll: võitlusest väsinu otsib lohutust ja rahu looduses. Kuid taas kutsub võitlus Repriis algab kõrvalteemaga, mille unistav iseloom asendub erutusega. Repriis saavad nii kangelase enda kui ka tema unelmate teema marsi rühikuse. Teos lõpeb juubeldava võidumarsiga.

Sonaaditsükli uuendaja

Liszt oli esimesi heliloojaid, kes hakkas kirjutama selliseid üheosalisi teoseid, mis sulatavad endasse sonaaditsükli kõik neli osa. Kõige küpsemal kujul esineb see vorm Liszti kuulsas klaverisonaadis *h-moll*.

### RICHARD WAGNER (1813–1883)

Richard Wagneri loominguga saavutas romantilise muusika arenemine kõrgpunkti. Wagner oli mitmekülgne novaator (ooperižanri, helikeele ja eriti orkestratsiooni alal). Tema muusika ja kunstiliste tööeksperimentide mõju ulatub nüüdisaega.

Nagu kõik suured romantikud, nii oli ka Wagner mitmekülgse võimekas. Oma tööeksperimentide eest võitles ta nii heliloojana kui ka andeka sulemehe ja kriitikuna. «Eesmärgiks on kaunis ja tugev inimene. Andku revolutsioon talle jõudu ja kunst ilu,» ütles Wagner.<sup>63</sup>

Heliloojakutsumuse avastas Wagner võrdlemisi hilja. Lapsepõlves huvitas teda teater ja kirjandus rohkem kui muusika. Teda vaimustasid mineviku suured kirjanikud Homeros ja Shakespeare. 15-aastaselt kuulis Wagner esmakordselt Beethoveni teoseid, mis avaldasid talle tugevat mõju. Nüüd otsustas ta saada heliloojaks. Paari aastaga omandas ta hea pedagoogi juhendamisel vajalikud teadmised ja kogemused kompositsiooni alal.

1833. aastal alustas Wagner tegevust muusikuna (kooridirigendina ja ooperikomponistina). Kolmekümne aasta jooksul (kuni 1864. aastani) oli Wagneri elu väga rahutu ja muutlik. Alalised majanduslikud raskused segasid loomingulist tööd. Wagner tegutses neil aastail ooperidirigendina mitmes linnas (ka Riias). Tulemusteta otsis ta õnne Euroopa hilgavas kunstikeskuses Pariisis. 1849. aastal võttis Wagner osa ülestõusust Dresdenis. Pärast ülestõusu mahasurumist oli ta sunnitud pagulasena varju otsima Sveitsis. Üle kümne aasta elas Wagner kodumaast eemal.

Pagulasaastad olid Wagneri elus nii moraalselt kui ka majanduslikult kõige raskemad. Ainult sõprade, esmärgjoones Ferenc Liszti toetus päästis Wagneri neil aastail näljasurmast.

Näib, nagu oleks pagulasaastate üksindus ja selles üksinduses avastatud pessimistlik filosoofia tapnud Wagneri kui revolutsionääri. Oma kirjutistes jõudis ta koguni

<sup>63</sup> Wagneri kirjanduslikest töödest on tähtsamateks brošüürid «Kunst ja revolutsioon», «Ooper ja draama», «Tuleviku kunsteos», artiklid Berliozist ja Beethovenist ning Pariisi muusikaelust, samuti kolmeköiteline autobiograafia «Minu elu».



Richard Wagner

reaktsiooniliste poliitiliste ja filosoofiliste vaadete ning šovinismi toetamiseni. Otsustades tema muusikas kajastatud ideede järgi jäi Wagner siiski elu lõpuni teda ümbritseva tegelikkuse vaenlaseks.

Raskest elust hoolimata suutis Wagner ka pagulasaastail palju luua. Sel ajajärgul on kirjutatud ooper «Tristan ja Isolde» (1859) ning osa muusikaajaloo monumentaalseimast teosest — ooperitetraloogiast «Nibelungide sõrmus».

1863. aastal toimunud edukas reis Venemaale aitas Wagneri majanduslikult jalule. Aasta hiljem kutsus Baieri kuningas — kirklik muusikahuviline ja «vagneriaanlane» Ludwig II helilooja Müncheni. Wagneri kunsti rohkearvulised imetlejad välismaal asutasid «Wagneri-seltsi», mis kogus terves maailmas raha uuendusliku ooperiteatri ehitamiseks. 1872. aastal rajati Bayreuthi teatri alusmüür. Neli aastat hiljem toimu-



sid seal esimesed Wagneri-pidustused «Nibelungide sõrmuse» esiette-  
kandega. 1882. aastal esitati seal Wagneri viimane ooper «Parsifal».

Wagner suri 13. veebruaril 1883. a., olles puhkusereisil Veneetsias.

Ooper kui muusikaline draama Wagner oli suurimaid ooperinovaatoreid. Nagu ooperižanri loojad ja ooperi esimene uuendaja Christoph Willibald Gluck, nii pidas ka Wagner ideaalseks ooperiks muusikalist draamat. Kuid Wagner mõistis muusikalist draamat teisiti. Ta ei püüdnud muusikat allutada sõnale, vaid muutis muusika enese kirjandusetaoliseks. Ta hakkas kasutama nn. juhtmotive. Need on lühikesed, lihtsad, kergelt mälu sõi-  
viisilõigud, mis iseloomustavad ooperi üksikuid tegelasi või isegi tege-  
vustiku seisukohalt tähtsaid esemeid. Juhtmotiivid ilmusid orkestrisaa-  
tesse siis, kui lavategevus oli seotud vastavate tegelaste või esemetega. Juhtmotiivid tõid sündmustiku arengu otseselt muusikasse.

Kuid Wagneri ooperireform ei piirdunud juhtmotiividega. Veel täht-  
sam on see, et Wagner loobus esimesena numbrioperist. Ta ehitas ooperi üles katkematult areneva muusikaga stseenidele. Tema  
novaatorlikud ooperid sarnanevad tohutute sümfooniliste teostega. Laulja  
hääli on siin nagu juhtivaks instrumendiks orkestris.

Eriti täiuslik näide Wagneri muusikalisest draamast on ooper «Tris-  
tan ja Isolde», mis sarnaneb hiiglasliku sümfoonilise poeemiga.

Ooperi kui muusikalise draama loomise oskust on Wagnerilt õppinud  
nii tema kaasaegsed kui ka järgmiste põlvkondade ooperikomponistid.

Oilsad kangelased ja alatu ühiskond Vaatamata oma ooperite muusika novaatorlusele jäi Wagner truuks üle kahe sajandi püsitud tra-  
ditsioonile ammutada tõsise ooperi ainekust eepos-  
test, müütidest, muinasjuttudest või ajaloo-  
st. Wagneri ooperite süžee-  
liseks aluseks on saksa ja skandinaavia eeposed ning legendid. Wagner  
oli veendunud, et just müütide tegelaskujud võimaldavad luua üle aegade  
püsivaid üldistusi.

Wagneri kõige tähtsamateks ooperiteks on «Tannhäuser», «Lohen-  
grin», «Tristan ja Isolde», neljast ooperist koosnev «Nibelungide sõr-  
mus», «Parsifal» ja koomiline ooper «Nürnbergi meisterlauljad».

Wagneri tõsiste ooperite peategelasteks on traagilise saatusega õil-  
sad kangelased.

Ooperi «Tannhäuser» tegevus toimub XIII sajandi alguses. Tannhäuser on  
üksinud kiriku ning kehtiva moraali vastu: ta on viibinud Veenusemaal paganliku armas-  
tusjumalanna juures. Rüütlite lauluvõistlusel ülistab ta vaimustusega armastusjumalannat.  
Talle saab osaks üldine hukkamõist. Süü lunastamiseks peab ta palverändurina minema  
Rooma paavsti juurde. Paavst neab Tannhäuserit ning viimane, naasnud kodumaale,  
tahab meeleheitel minna igaveseks Veenusemale. Kuid kuuldes oma mõrja Elisabethi  
süü, kes andis elu, et saavutada lunastust armastatule, sureb ka Tannhäuser.

Püha Graali jumaliku rüütelkonna kuninga poeg Lohengrin laskub maa peale,  
et kaitsta Elsat, keda süüdistatakse vennatapmises. Lohengrin on nii õilis, et ta andestab  
Elsa laimajaile. See saab talle saatuselikuks. Graali rüütlid võivad viibida inimeste seas  
ainult nii kaua, kuni nende nimi ja päritolu jäävad saladuseks. Oma teotajate ässitusel  
ei suuda Elsa kindlaks jääda tõotusele mitte pärida Lohengrinit tema nime ja päritolu.  
Nii on viimane lõppeks sunnitud avalikult teatama, kes ta on, ning inimeste seast lah-  
kuma...

Tristan ja Isolde armastavad teineteist. Kuid Isolde on kuningas Marki  
püha ja Tristan kuninga parim sõber. Tristan ja Isolde otsustavad armastuse nimel

traagiline on ka «Nibelungide sõrmuse» peakangelase Siegfriedi  
saatus. Siegfriedi vanemad on õde-venda, jumal Wotani lapsed. Siegfriedi ülesandeks  
on hävitada kullaneedus, mis lasub nii inimestel, hiidudel kui ka jumalatel. Kartmatu,  
vapper ja õilsahingeline Siegfried suudab võita kääbused ning võtta neilt ära Nibelungide  
sõrmuse, mis sümboliseerib võimu maailma üle. Kuid sõrmusega koos kandub Siegfriedile  
ka sellega seotud needus. Siegfried reedetakse ja tapetakse. Koos temaga hukuvad  
jumalad.

Wagneri kangelased hukuvad või on sunnitud  
halgama inimeste maailma. Niivõrd võimukad on inimeste  
maailmas kurjus, võimu- ja kullaahnus, ülekohus, ebaõiglus, väiklus või  
ka lihtsalt inimlik nõrkus. Isegi jumalad ning nende järeltulijad on või-  
matus selles maailmas headust püsivalt võidule viima. Jumalad on  
Wagneri jaoks inimkonna ideaalide võrdkujud. Müütide ja eeposte vor-  
mis peegeldas Wagneri kunst tema kaasaegse kapitalistliku maailma  
tegelikkust, kus inimkonna kõrged ideaalid olid muutumas ebaelulisteks  
varjukujudeks.

Selles alatuse ja kurjuse maailmas näeb Wagner ainsate päikese-  
kiirtena kunsti ja ennastohverdavat armastust. Selle mõtte kandjateks on  
mitmed tema ooperite naiskujud.

Wagneri loomingus on kaks erandlikku ooperit: «Parsifal» ning  
«Nürnbergi meisterlauljad». Parsifal on ainus kangelane Wagneri  
ooperites, kes suudab jumalaid (s.o. ideaale) päästa hukkamisest. See  
on lihtne puhtahingeline lollike, kes saab targaks tänu võimele kaasa  
tunda. Parsifalist saab Püha Graali rüütelkonna uus kuningas.

«Nürnbergi meisterlauljad» on Wagneri ainus koomi-  
line ooper. Selles naerab ta välja kunsti arenemist pidurdava hingetu  
käsitöölikkuse ja need, kes eelistavad tardunud reegleid elavale muu-  
sikale.

Mitmekülgne geenius Isegi suured heliloojad ei ole alati mitmekülgselt  
võimekad. Ühed suudavad eriti hästi väljendada  
inimese tundeelu, teised — luua värvikaid helimaalinguid. Wagnerile  
olid võrdselt kättesaadavad mõlemad väljendusvaldad. Erilise jõuga väl-  
jenduvad Wagneri muusikas ülevus ja armutunded. Näiteks võivad olla  
palverändurite pühalik koor «Tannhäuserist» ja ületamatud armastus-  
stseenid ooperist «Tristan ja Isolde». Wagneri ooperites on ka palju  
kauneid kõlamaalinguid. Neidki hingestab tavaliselt ülevustunne või  
vaimustus. Kuulus metsapilt «Nibelungide sõrmuse» kolmandast osast  
(ooperist «Siegfried») annab imepärase ilmekusega edasi looduse hääli,  
aga ka looduse salapärasust ja ilu imetleva inimese tundepuhtust. «Tule  
manamise» pilt ooperist «Valküürid» (tetraloogiast «Nibelungide sõr-  
mus») loob kujutluse nii leegitsevast ja sädemeid kõrgele paiskavast lõk-  
kest kui ka selle vaatepildi ülevusest.

«Tannhäuseri»  
avamäng

Wagneri kõige sagedamini esitatavaks teoseks on  
«Tannhäuseri» avamäng. Seda võiks vaadelda ka  
iseseisva programmilise teosena.



Traditsioonipäraselt on «Tannhäuseri» avamäng sonaativormis, mida siin on käsitletud vabalt ja (nagu romantikuile omane) üsnagi keerukalt.

Avamäng algab vaikse, nagu kaugusest läheneva karmi ja üleva kooriga. Ooperis laulavad seda palverändurid, avamängu algul kuuleme seda klarnetite, fagottide ja metsasarvede esituses.

#### Näide 54



Koori keskmises osas astub sisse uus viis — Tannhäuseri kannatuste teema.

#### Näide 55



Uha tungivamalt laulavad seda viiulid. Lõpuks taastub jälle karm ja lihtne põhiviis, seekord tromboonide esituses, mille võimsa kõla taustana tajume kannatusmotiivi tulkamist.

Kui koor on jälle vaibunud, algab avamängu keskne, sonaadi vormis osa. Järsult muutub meeleolu. Muusika omandab salapärasuse ilme, nagu kataks teda õhuline ja värelev võluloor. Altviiulid põimivad sellesse lühikesi mänglevaid viisilõike. Muusika juhib meid armastuse ja ilu jumalanna Veenuse riiki, mille iseloomustamiseks Wagner kasutab mitut teemat. Tähtsaimad nendest on kaks peateemat (armastuse ja iluaudivõtte teema) ja kõrvalteema — Tannhäuseri ülistuslaul Veenusele. Mõlemat peateemat iseloomustab tujukas, tantsisklev rütm, õrnad kutsuvad kolmkõlakäigud ja siiglev kromaatika.

#### Näide 56



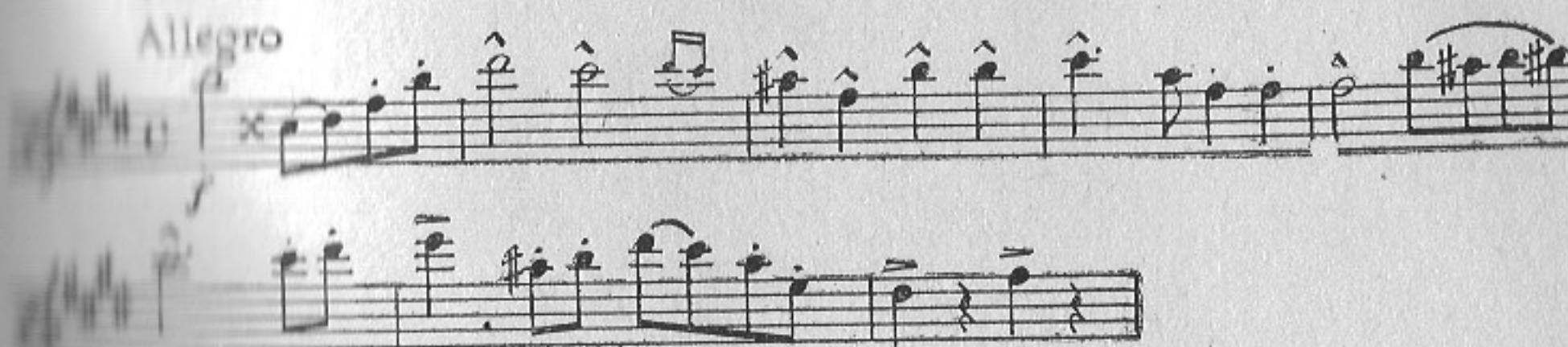
Teine peateema esineb juba sonaativormis osa sissejuhatuses. Seda võiks nimetada Veenuse teemaks.

#### Näide 57



Tannhäuseri ülistuslaul, mida peategelane laulab hiljem lauluvõistluse stseenis, väljendab joovastust. Marsirütm ja jõulised fanfaaritaolised käigud annavad teemale piduliku ja väljakutsuvalt triumfeeriva ilme.

#### Näide 58



Kogu avamängu keskosa on surutud range ja karmilt ennastvalitseva palverändurite koori raami. Nii on juba avamängus antud ooperi põhikonflikt.

«Tannhäuseri» avamäng annab tunnistust Wagneri geniaalsest sümboolistatusest ning romantilise muusika kujundi- ja värviküllusest.

### JOHANNES BRAHMS (1833—1897)

Wagneri vastu

1860. a. ilmus artikkel, milles teravalt astuti välja Wagneri loominguga vastu. Artiklile oli teiste seas alla kirjutanud noor

hellilooja Johannes Brahms.

Brahmsi ja tema mõttekaaslaste loominguliseks deviisiks oli: «Tagasi Viini klassikute juurde». Nad olid nii programmilise muusika kui ka muude Berliozi, Liszti ja Wagneri loodud uuenduste vastu.

Mitte midagi vällist

Brahmsi muusikas valitsesid XVIII sajandil välja-  
kujunenud vormid. Mõningaid uusi jooni tõi Brahms

vaid helikeelde.

Kõlaefektid, värvikus ja üldse kõik väline Brahmsi ei huvitanud. «Minu ideaal on rahvalaul,» kinnitas Brahms. Isegi suurteostes orkestrile näib tema muusika pigem gravüürina kui maalina. Brahmsi muusika on läbinisti lüüriline pihtimus, mis väljendab varjatud elamusi, salajasi soovide ja hingeheitlusi. Selles on ainulaadset õrnust ja siirast tundesoojust. Inimene, kellest see muusika pajatab, ei sarnane Beethoveni teoste jõulise, tahtekindla kangelasega. Brahmsi loomingus elab tüüpiline romantiline kangelane, kelle võitlus saatusega on traagiline.

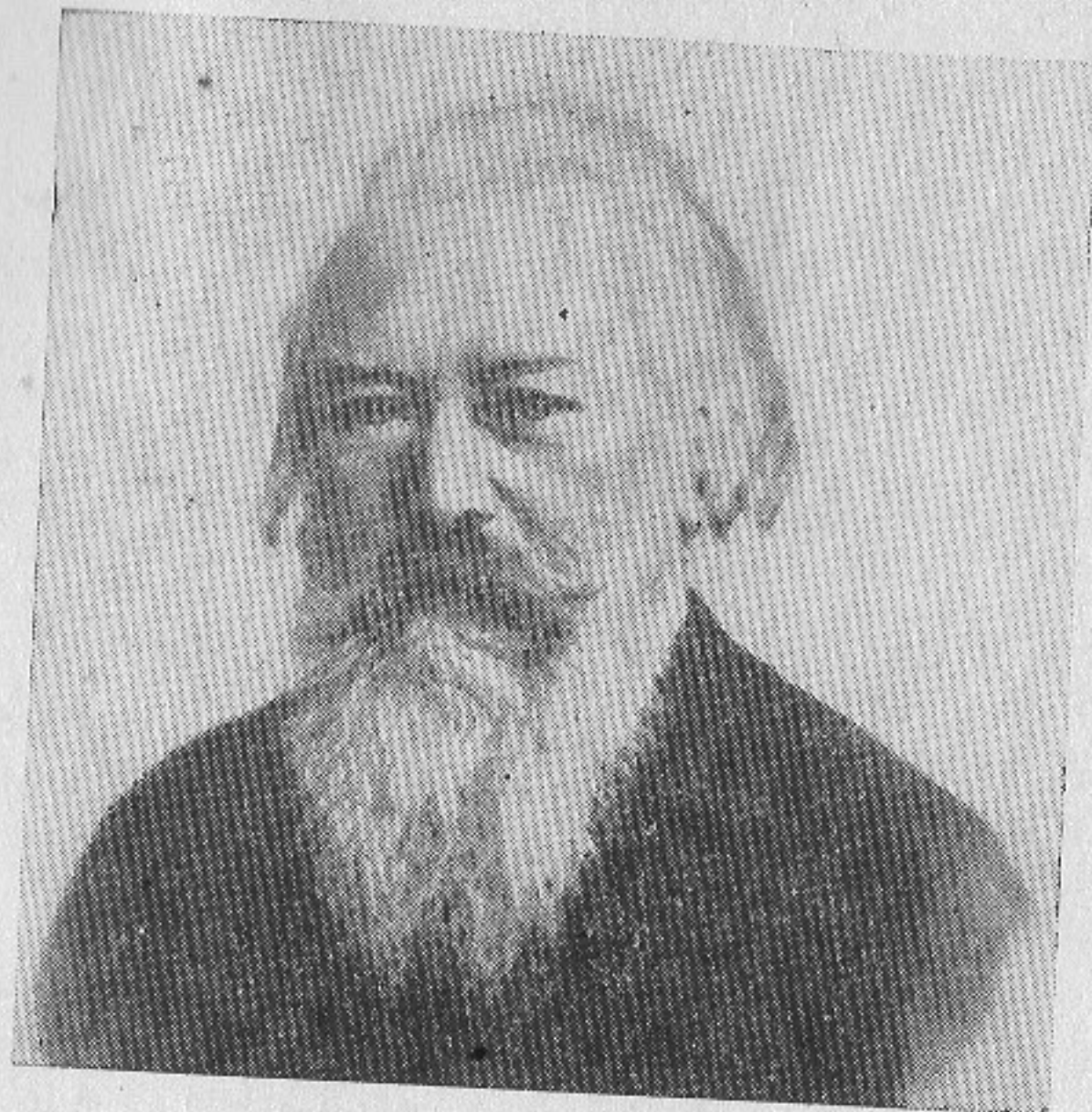
Laul ja puhas  
muusika

Tegelikult avasid kaks vastasrindlast, Wagner ja Brahms, oma ajastut erinevalt ning täiendasid sellega teineteist. See ilmneb ka žanride valikus.

Wagner pööras peatähelepanu ooperile, Brahms ei ole loonud ühtegi ooperit. Brahmsi loomingus valitseb nn. puhas muusika (programmita instrumentaalteosed). Kirjandusega on Brahmsi muusikal kokkupuuteid vaid koori- ja soololauludes, mida ta Schuberti ja Schumanni eeskujul arvukalt lõi. Paljud neist on võitnud laialdase populaarsuse, nagu näiteks rahvalauluna lihtne ja hell «Hällilaul», mille tekst pärinebki saksa rahvaluulest.

Olles ise silmapaistev pianist, on Brahms kirjutanud rohkesti klaverimuusikat. Ka kammeransamblimuusikas on Brahmsil silmapaistev





Johannes Brahms

koht. Kuid tema loomingu kõige väärtuslikuma osa moodustavad siiski sümfoonilised teosed: 4 sümfooniat, Variatsioonid Haydni teemale, 2 serenaadi, 2 avamängu, 4 kontserti (neist 2 klaverikontserdid).

Romantikute keskset teemat — inimese traagilist võitlust saatusega — on Brahms kõige sügavamalt avanud oma IV sümfoonias (1885).

Nagu kõik Brahmsi sümfooniad, on ka see loodud neljaosalise sonaaditsüklina. Nii vormilt kui ka sisult on siin erandlikuks osaks finaali, mille vormiks on polüfoonilised variatsioonid — nn. *passacaglia*. Sellistes variatsioonides kordub bassihääle teema muutumatult läbi kogu teose. See annab võimaluse luua aeglaselt kasvavat pinget. Brahms on *passacaglia* vormi geniaalselt ära kasutanud. Rangest ja tõsisest kaheksataktilisest teemast kasvab välja vapustavalt traagiline muusika.

#### Näide 59

Allegro energico e passionato



Brahmsi IV sümfoonia oli esimene traagilise finaali sümfoonia. 1893. a. järgnes sellele Tšaikovski VI sümfoonia.



Hector Berlioz

## PRANTSUSE JA POOLA ROMANTIKUD

Prantsuse romantikud olid valdavalt ooperikomponistid (Meyerbeer, Gounod, Massenet, Saint-Saëns, Delibes ja Bizet).

Prantsuse heliloojate hulka kuulus ka üks romantismi rajajaid ning XIX sajandi suurimaid sümfoonikuid Hector Berlioz. Tema kõrval tuleb esile tõsta sümfoonilise muusika alal veel César Francki (1822—1890), kelle mõtte- ja tundesügavast loomingust esitatakse kõige sagedamini sümfooniat *d-moll* ning «Sümfoonilisi variatsioone» klaverile ja orkestrile.

### HECTOR BERLIOZ (1803—1896)

Hector Berlioz oli möödunud sajandi suurim prantsuse helilooja ja silmapaistev kriitik. Tema loomingus on kõige hinnatavamateks teosteks neli sümfooniat, nende hulgas kuulus «Fantastiline sümfoonia», neli ooperit ja Reekviem (1837).



«Fantastiline  
sümfoonia»

oli esimene romantiline sümfoonia, mis jõudis kuulajateni. Schuberti «Lõpetamata sümfooniast» siiski veel keegi ei tundnud, kuigi see on loodud kaheksa aastat varem. Seepärast tervitasid uue kunsti pooldajad «Fantastilist sümfooniast» kui esimest kunstiküpset sümfoonilist portreed romantilisest kangelasest.

«Fantastilise sümfoonia» alapealkiri on «Episood kunstniku elust». Siiani vaid soololaulule omane intiimne lüüriline pihtimus esines nüüd esmakordselt ulatuslikus sümfoonilises teoses. Ja esmakordselt oli sümfoonia varustatud programmiga, mis andis üksikasjalikke seletusi muusika sisulise arengu kohta.

«Õnnetust armastusest meeleheitele viidud noor muusik, kes on haiglaselt tundlik ja palavikulise kujutlusvõimega, saab oopiumimürgituse. Narkoosist, mille annus oli surma põhjustamiseks liiga nõrk, suigub ta sügavasse unne, millega kaasnevad kummalised nägemused. Unes kujunevad muusiku aistingud, tunded ja mälestused tema haiglasajus muusikalisteks mõteteks ja kujunditeks. Armastatu aga muutub kinnisidee-taoliseks meloodiaks, mida ta kõikjal kuuleb.»<sup>64</sup>

«Fantastiline sümfoonia» on monotemaatiline teos: esimese osa peateema (armastatu meloodia) läbib kõiki osi ja mõjutab ka teisi teemasid.

I osa. «Unelmad, kired». Pärast sissejuhatust kõlab viiulilt ja flöödilt kutsuv viis — armastatu teema.

Näide 60

*Allegro agitato ed appassionato assai*



Meenub läbielatu — kohtumine armastatuga, armutunde tärkamine, vapustavad elamused ja unistused. Rahutult vahelduvad muusikas meeleolud.

II osa. «Ball». Berlioz kasutas esimesena sümfoonias alles hiljaaegu moodi läinud peotantsu — valssi. See kõlab siin prantsuspärase võluva graatsiaga. Ka keskmises osas uuesti ilmuv armastatu teema liigub valsirütmis.

III osa. «Stseen väljadel». Osa algab oboe ja inglissarve kaanoniga. (Berlioz oli esimene, kes kasutas inglissarve sümfoonias.) Programmikohaselt kujutab see karjuste vilepillilugu. Suveõhtu rahu ja ilu häirib armastatu teema, mis äratav rahutuid mõtteid ja üksindustunde. «...Üks karjustest alustab uuesti naiivset viisi, teine talle enam ei vasta. Päike loojub... kostab kauge kõuemürin... Üksindus... Vaikus...» Uudsuselt äratav siin eriti tähelepanu timpanite sooloepisood («...kauge kõuemürin...»).

IV osa. «Rongkäik hukkamispaigale». Lähenevast rongkäigust teatab tsellode ja kontrabasside pizzicato. Uhtlaselt valjeneb timpanite kõmin, metsasarvede süngoobid. Ja siis kõlab selle osa sünge esimene teema. Peategelane viiakse hukkamisele. Osa lõpul ilmub taas hetkeks armastatu teema, mille õrnalt ja nukralt esitab klarnet. Öudust äratava kontrastina mõjuvad kogu orkestri akordid, mis selle viisi otsekui pooleks raiuvad. Sümfoonia V osa, finaali, kannab pealkirja «Õine nägemus nõiasabatist».

«Fantastilise sümfoonia» IV ja V osa ületasid uudsuselt kõiki teisi. Esimakordselt esinesid sümfoonias inetute elunähtuste kujundid. See

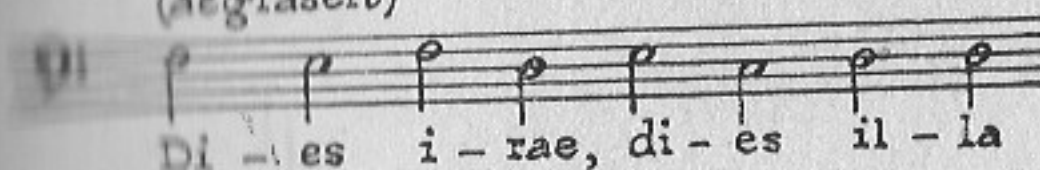
<sup>64</sup> Üksikasjalik sisuseletus on ka igal sümfoonia osal.

pahjustas ka uudsete võtete, kõlavärvide, rütmide enneolematu külluse, mis muutis Berlioz'i sümfoonia tema järglastele romantiliste väljendusvahendite ammendamatuks allikaks. Helilooja kasutab neis osades enneolematult suure koosseisuga orkestrit (seda just vask- ja löökpillirühma paisumise arvel). Berliozil oli eriti tähtis osa muusika arengus orkestri ümberkujutamiseks.

Kitsalt isiklike elamuste kaudu kajastab «Fantastiline sümfoonia» oma ajastut ja romantilise kangelase hingeelu. Siin oli valmis kujul olemas romantismile tüüpiline kujundite süsteem: kirglik, tasakaalutu ja annetu romantiline kangelane, kaunid kättesaamatud unelmad (armastatu teema) ja halastamatu, inimese kõige pühamate tunnete üle irvitav saatatus. Viimane on siin võtnud hukkamisstseeni, nõidade sabati ja sellel hõlava keskaegse kirikuviisi «Dies irae» kuju.<sup>65</sup>

Näide 61

(aeglaselt)



GEORGES BIZET (1838—1875)

Erakordsete võimetega Bizet läks elule vastu suurte lootustega. Juba 10-aastaselt võeti ta vastu Pariisi konservatooriumi. Kuid tema lühike elu kujunes raskeks ja eduvaeseks. Tema ooperid ei äratanud erilist tähelepanu ega püsinud kaua repertuaaris. Tuli teenida leiba eratundidega (Bizet oli ka pianist), meelelahutusmuusikaga ja mitmesuguste sootuks ebahuvitavate töödega (näiteks võõraste ooperite korrektuur või neist klaviiride tegemine). See kõik pidurdas loovat tööd. Osalt just sellepärast on Bizet' teoste nimekiri lühike<sup>67</sup> ja sellestki pole palju elama jäänud. Ometi on selles nimekirjas maailma ooperiloomingu ainulaadsemaid teoseid — «Carmen».

Bizet ise ei näinud «Carmeni» menu. Esietendusel (1875) vilistati ooper välja ja kriitikud andsid sellele üksmeelselt hävitava hinnangu. Kolme kuu pärast Bizet suri.

Bizet ise nimetas oma ooperit «Carmen» koomiliseks, sest selles esines ka kõnet<sup>68</sup>. Sisult on «Carmen» aga traagiline. Ooperi libreto aluseks on prantsuse kirjaniku Prosper Mérimée samanimeline jutustus.

<sup>65</sup> Berlioz on kirjutanud ka vastava õpiku, mis on tänaseni kasutatavamaid orkestratsiooniõpikuid kogu maailmas.

<sup>66</sup> «Dies irae» (lad. k. — viha päev) viis sai romantikute loomingus surma sümboliks. Esimesena kasutas seda oma loomingus Berlioz.

<sup>67</sup> Georges Bizet on loonud 5 ooperit, 3 sümfooniast, ligi 200 instrumentaalpala, peamiselt klaverile, ja laule.

<sup>68</sup> Pärast Bizet' surma asendas üks tema sõpradest kõnedjaloogid reitsitatiividega.





Georges Bizet

Ooperilaval on inimesed otse rahva hulgast — vabrikust, külast, mustlaslaagrist, salakaubavedajate keskelt, härjavõitluse areenilt. Tegevuskohaks on Hispaania.

Sellel värvikal taustal hargneb mustlasneiu Carmen ja talupoisist seersandi José traagilise armastuse lugu.

Carmen on ooperiliteratuuri kõitvamaid kujusid. Keerukana ja vastuolulisena on ta põhjustanud palju vaidlusi. Carmen on ilus, temperamentne ja veidi isekas tütarlaps. Olles looduslapselikult vaba eelarvamustest, ei tunnista ta armastuses silmakirjalikkust. Lakanud armastamast Joséd, kingib ta oma südame julgele härjavõitlejale Escamillole. José, kes ei suuda leppida mõttega, et on Carmen kaotanud, püüab viimast surma ähvardusel sundida enda juurde tagasi pöörduma. Carmen keeldub ning José tapab ta.

Carmeni kujus kajastub protest väikekodanliku silmakirjaliku moraali vastu ja võitlus inimese tunnete vabaduse eest. Carmen kujul on üldse vabadust ja vabadusjahu ülistav tähendus.

«Carmen» on numbrioper ja sellisena traditsiooniline. Sellegipoolest leiti Bizet' ooperis palju ootamatut. Aariaid asendasid enamasti laulud ja elavad stseenid. Põimusid tõsised ja lõbusad, traagilised ja koomilised episoodid. Muusikal oli hispaania rahvamuusika värving, kõlas isegi rahvaviise. Tollal oli see kõik traagilise sisuga ooperis uudne ja harjumatu.

«Carmen» on tänapäevani populaarsemaid oopereid. Katkendeid sel-



Stseen G. Bizet' ooperist «Carmen»

leel võib tihti kuulda ka raadios või kontserdisaalis, näiteks habaneera<sup>69</sup>, milles Carmen ülistab armastust, või toreadoori bravuurset laulu.

#### Näide 62

Andante moderato



Sissejuhatusest alates läbib ooperit ühendava lõimena kirklik traagilise kiindumuse teema.

Prantsusmaaga oli tihedalt seotud ka poola vana muusikakultuuri esimehe suurkuju, üks romantismi rajajaid Fryderyk Chopin. Üksikuid poola heliloojaid tunti Euroopas juba keskajal. Rahvuslikult omapärast professionaalset muusikat hakati Poolas rajama XVIII ja XIX sajandi vahetusel väga rasketes ühiskondlik-poliitilistes oludes (Poola oli jagatud kolme suurriigi vahel). Eelmise sajandi traagiliste ülestõusude ja

<sup>69</sup> Habaneera — hispaania rahvatants. Ooperis on kasutatud rahvaviisi kergelt muudetud kujul.





Fryderyk Chopin

pideva vabadusvõitluse õhkkonnas sündis poola rahvuslik professionaalne muusika. Peale Chopini etendas selles tähtsat osa Stanisław Moniuszko (1819–1872) poola ooperi rajajana. Maailmakuulsuse on tolleaegseist arvukaist poola heliloojaist saavutanud veel Henryk Wieniawski (1835–1880), kes ühtlasi oli möödunud sajandi suuri viiulikunstnikke, ning mitmekülgne muusik Mieczysław Karłowicz (1876–1909).

### FRYDERYK CHOPIN (1810–1849)

Fryderyk Chopini teosed mõjutasid tugevasti paljude XIX sajandi heliloojate loomingut, kellele Chopin kui esimesi romantikuid näitas teed tunde-kultuse kunsti rajamisel.

Euroopa muusikaelu keskuses Pariisis võis möödunud sajandi esimesel poolel kohata paljude rahvaste nimekaid kunstnikke ja kirjanikke. Eriti rohkesti oli nende seas poola pagulasi. Nad olid kodumaalt lahkunud pärast 1830.–31. a. ülestõusu mahasurumist. Nii tuli juba noorukina Pariisi ka Fryderyk Chopin.<sup>70</sup> Otse enne ülestõusu lahkus ta kodumaalt kontserdireisile. Teated ülestõusu ebaõnnestumisest jõudsid temani juba teel Pariisi. Nende muljete mõjul on loodud kuuluis «Revolutsiooniline etüüd» (c-moll). Pariisis kujunes Chopin imetlustähtsaks.

<sup>70</sup> Chopini isa oli prantslane ja ema poolatar.

klaverikunstnikuks ja heliloojaks. Ta leidis endale sõpru suurte kunstnike seas, kes teda austasid ja hoidsid. Kuid uus kodumaa ei kustutanud tema südamest ja mõttest sünnimaad, mille järele ta väga igatses, leidmata surmani võimalust seal kordki veel viibida.

**Mälestuskujud** Sünnimaa elas Chopini muusikas. Koguigatsus ja valu kodumaa saatuse pärast teravdasid mälestusi. Chopin kandis muusikasse meeleolud ja tundetulva, mida äratasid mõtted sünnimaast ning hingepõhja sööbinud mälestuskujud. Nagu kauge kaja kodukülalt elustub rahulikus, helgelt mõtisklevas muusikas korraga õhtukella helin või kaugusest kostev poola rahvaviis. Põletavalt valus mälestus traagiliselt lõppenud ülestõusust sünnitab Chopini muusikas kirglikke protestipuhanguid, ülestõusu sütitavate meeleolude kajastusi või süngelt ärevaid leinamõtteid.

**Klassik romantikute seas** Chopin on nimetatud klassikuks romantikute seas. Ta oskas ühendada romantiliselt tundeküllase viisirikkuse oma eelkäijate, klassitsismiajastu heliloojate enastvalitseva väljenduslaadiga. Pidurdamatu pihtimishoog ei ole Chopinile omane. Näiteks sunnib Chopin avara hingusega tundeküllase viisi liikuma mõttlikus, rahulikult sammuvast rütmis, mis tunde väljendust talitseb.

#### Näide 63



Kui romantikute viisid tavaliselt tunglevad otsejoones kulminatsioonini, siis Chopinil kohtame sageli meloodiaid, mis algavad laskumisega. See annab muusikale erilise, poolalikult uhke hoiaku, mida veelgi rõhutab poola rahvatantsudele masurkale ja poloneesile iseloomulik punkteeritud rütm viisi alguses.

#### Näide 64



Chopin tundis põhjalikult oma rahva muusikat. Kasutamata rahvalise muutmata kujul, põimis ta siiski kõikjale nende rütmide ja viiside kande.



Peamisel kohal  
klaverimuusika

Chopini looming koosneb peamiselt klaveriteostest. Teistele pillidele kirjutas ta üliharva. Chopini klaverimuusika on väga rikas nii sisult kui ka žanritelt. Chopin viimistles oma teoseid kaua ja põhjalikult, andes igale helile suure tähendusrikkuse. Nii suutis ta palju öelda ka lühiteostes. Eelistatud žanriteks olid prelüüd, nokturn, etüüd, ballaad või tantsurütmil rajanevad palad — masurka, polonees, valss. Chopin tõi esimesena instrumentaalmuusikasse ballaadi. Kõik need romantismi ajal moodsad žanrid omandasid erilise poeetilise just Chopini muusikas.

Etüüde kirjutati peamiselt õppematerjaliks. Ka Chopini etüüdid aitasid arendada tehnilisi oskusi. Seejuures on aga tehniline võte allutatud sügava elamuse väljendamisega. Näitena võib tuua etüüdi *c*-moll, mida on hakatud nimetama «revolutsiooniliseks». Selle etüüdi abil võib treenida vasaku käe passaažide mängimist. Kuid need tormlevad, suurt meisterlikkust nõudvad passaažid väljendavad siin traagilist ülestõusu- puhangut ja valu.

Peale lühiteoste on Chopin loonud kaks klaverikontserti, 4 skertsot ja 3 sonaati klaverile.

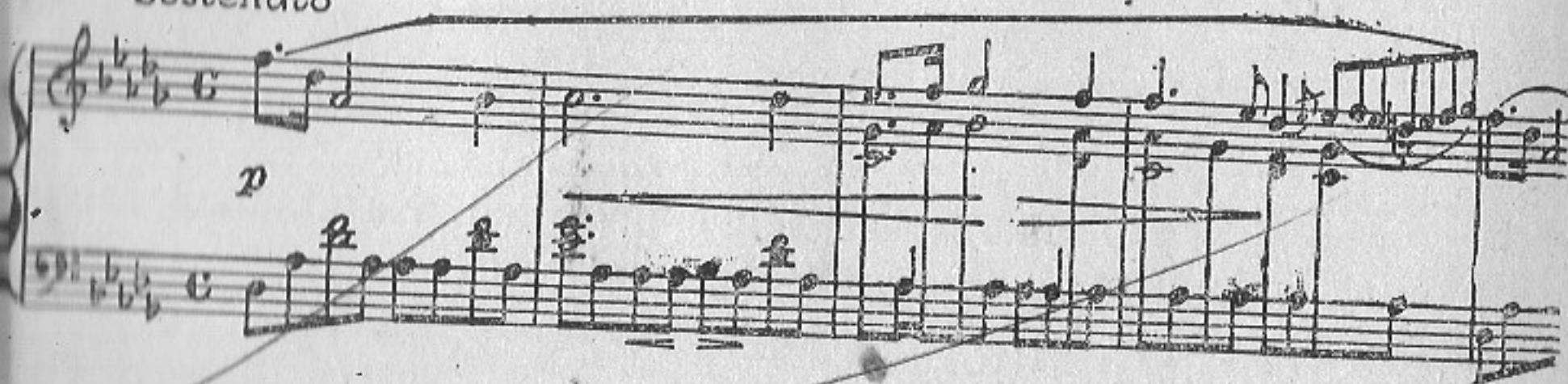
Klaveriteoste kõrval on Chopini loomingus ka laule, mis on loodud nooruseas sünnimaal. Nende hulgas on suurima populaarsuse võitnud loolaul «Soov» («Oleksin päikene»).

24 prelüüdi Chopinil ei esine prelüüd enam sissejuhatuse- na, vaid eraldi teosena. Ta lõi prelüüde tsükli- na, mis koosneb kõikidest tonaalsustest («24 prelüüdi klaverile»). Selline ehtromantiline tsükkel sarnaneb paljudest meeleolult kontrastsetest peatükkidest koos- neva jutustusega. Avaprelüüdi kevadiselt puhangu- line, värskusest ja rõõmust pulbitsev meeleolu asendub teises prelüüdis monotoonse ja raskustundega. Igas järgmises prelüüdis on Chopin osanud näi- tada uut külge inimese tunde- lusest. On prelüüde, kus meeleolu meister- likuks väljenduseks on piisanud vaid mõnest taktist. Näiteks võib tuua masurkarütmilise prelüüdi *A*-duur. On ka ulatuslikult arendatud ja tunde- väljendusest mitmekülgsed prelüüde.

Selline on näiteks kuulus *Des*-duur prelüüd, mida on hakatud nimetama «Vihma- tsükli prelüüdiks». Niisuguse nimetuse sai see tänu ühele saatehäälele, mis monotoonselt kordab üht heli. Ajuti see saatehääle katkeb, siis aga alustab uuesti oma laulu. *Des*-duur prelüüd koosneb kolmest osast. Äärmistes osades kõlab helge, rahu- lult voogav viis, millele erilise meeleoluarvundi annab nimetatud «vihmapiisa»- saatelaul.

Näide 65

Sostenuto

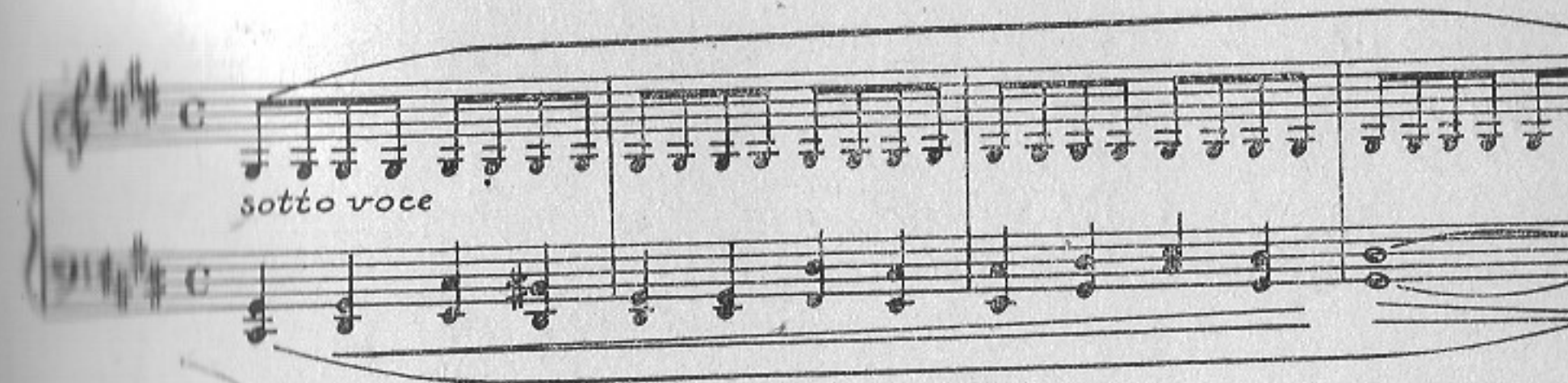


90

Keskimes osas hakkab see saatelaul ootamatult kõlama nagu leinamarss. Muusika muutub dramaatiliselt süngeks.

Näide 66

Sostenuto



Näib, nagu oleks meenutus ängistavast leinarongkäigust hävitanud helge hingerahu. Kui see prelüüdi viimases osas uuesti taastub, on sellel juba väsinud ilme ja viisi põimub valusalt igatsev fraas.

## TŠEHHI ROMANTIKUD

Tšehhi muusikuid tunti Euroopas hästi juba XVII—XVIII sajandil. Orjastatud kodumaa ei suutnud pakkuda kõigile oma harukordselt rohketele andekatele muusikutele sobivaid elamis- ja töötamisvõimalusi ning nad olid sunnitud emigreerima. Nii andsid tšehhidki oma osa mitme maa (Austria, Saksamaa, Itaalia, Prantsusmaa, Venemaa) muusika- ja kultuuri arendamisse, etendades õige tihti koguni juhtivat osa. Näiteks juhatas XVIII sajandi keskel kuulsaks saanud Mannheimi orkestrit tšehhi helilooja ja viiulikunstnik Jan Štamic (1717—1757) ning orkestriski oli arvukalt tšehhi muu- sikuid. Rahvusliku professionaalse heliloomingu arenguks vajalikke olusid hakati rajama tšehhi ärkamisajal, mis haaras XVIII ja XIX sajandi vahetuse. Praha konservatoorium avati 1811. aastal. Mõõdunud sajandi teisel poolel saavutas tšehhi muusika Bedřich Smetana (1824—1884) ja Antonín Dvořák (1841—1904) loominguga näol klassikalise küpsuse. Mõlemad said juba eelmisel sajandil kogu maailmas tuntuks, ja mitte ainult heliloojatena. Smetana, kes oli väga mitmekülgne muusik (dirigent, kriitik, pedagoog), esines mitmel Euroopa maal menukalt pianistina ning tegutses viis aastat Rootsis klaveripedagoogina ja dirigendina. Praha orelikoolis muusikahariduse saanud Dvořák töötas ka aldimängijana, pedagoogina Praha ja New Yorgi konservatooriumis ning dirigeeris oma teoste ettekandeid nii Euroopas kui ka Ameerikas. Mõlema looming on mahukas ja žanrilt väga mitmekesine.

Smetana, keda loetakse tšehhi klassikalise ooperi rajajaks, pööraski peamist tähele- panu sellele žanrile. Aktiivse ühiskonnategelasena huvitus ta eelkõige patriootilisest temaatikast. Tema ooperite tegelaskujud pärinevad tšehhi ajaloo, legendidest ja kaas- aegsest külaolustikust. Sügavasisuliste dramaatiliste ja eepiliste ooperite kõrval leiame Smetana loomingust mitmeid koomilisigi. Kogu maailmas on populaarne elurõõmus «Mõõdud mõrsja» (1866).

Smetana enamasti programmiliste instrumentaalteoste hulka kuulub ka «Minu kodu- maa», ainulaadne tsükkel kuuest sümfooni- lise poeemist, mis kajastavad nii tšehhi ajalugu, rahva elu, loodust kui ka muinasjutte.

Ka Dvořák kirjutas palju oopereid, kuid XIX sajandi Euroopa heliloojate esiritta tõid ta esmajoones «Slaavi tantsud» ja sümfooniad. Rikkalik, mahlakalt laulev meloodia ühtub ta muusikas slaavipäraselt temperamentse rütmiga ja värvika orkestratsiooniga. Dvořák oli ennekõike lüürik, tema loomingu põhilaad on helge ja elurõõmus. Siiski on ta üheksast sümfooniast kõige kuulsam viimane, mille rohkete kujundite seas esineb ka sügavdramaatiliselt.

Üheksanda sümfoonia (*e*-moll) programmealkirjaks on «Uuesti maa»



Ilmast». Dvořák kirjutas selle teose 1893. aastal New Yorgis, kus see ka esmakordselt ette kanti. Sümfoonia sisu ja helikeelt on mõjutanud indiaanlaste ja neegrite viisid ning Longfellow' «Laul Haiavatast». Kõlakujundid, mida sümfooniasse on toonud Dvořák huvi ja kaastunne Uue Maailma alandatud vastu, elavad kõrvuti meenutustega kodumaast, indiaani- ja neegrirütmid ning viisikäänd segunevad tšehhilike ja euroopalikega. Sümfoonia on harukordselt viisirikas.

Näide 67

Allegro  
fz



## ITAALIA ROMANTIKUD

XIX sajandil oli itaalia muusika arengus mõõnaaeg. Eriti soikus instrumentaal- muusika ning muusikaelu keskendus peamiselt ooperiteatritesse.

Sellel perioodil andis Itaalia mõõdunud sajandi esimesel poolel kõikide aegade geniaalseima, legendaarse tehnikaga viiulivirtuosi Niccolò Paganini (1782–1840), kes rajas romantilise viiulimängustiili. Paganini oli ka helilooja. Tema tehniliselt äärmiselt rasked teosed on tänaseni jäänud viiulimängu meisterlikkuse proovikiviks.

Suurimaks kujukaks itaalia romantikute seas oli ooperikomponist Giuseppe Verdi.

### GIUSEPPE VERDI (1813–1901)

Samal aastal, kui Saksamaal sündis Richard Wagner, sündis Itaalias Giuseppe Verdi. Wagneri, Bizet' ja Tšaikovski kõrval oli ta mõõdunud sajandi teise poole suurimaid ooperiheliloojaid. Tänapäevalgi kuuluvad Verdi ooperid kogu maailma ooperiteatrite repertuaari põhifondi. Verdi ei olnud populaarne ainult heliloojana. Rahvusliku vabadusvõitluse aastail oli Verdi itaalia rahvusliku liikumise juhtide kõrval rahva suurimaid lemmikuid. Ta valiti ühendatud Itaalia esimese parlamendi liikmeks. Mitmed laulud tema ooperitest muutusid rahva hulgas vabadusvõitluse lauludeks.

Muusikalise hariduse omandas Verdi eraviisil, sest konservatooriumi talle vastu ei võetud. Esimesed helitööd kirjutas ta 15–16-aastaselt.

Juba esimene Verdi ooper esitati ülimenekalt Milaano kuulsas ooperiteatris «La Scala». Järgmised ooperid suurendasid tema kuulsust veelgi. Tellimusi tuli nii kodu- kui ka välismaalt. Kuni 1870. aastani, mil Verdi lõpetas «Aida», kirjutas ta mõnikord isegi kaks ooperit aastas. Sellel pikal loominguvaheajal lõi Verdi oma suurematu Reekviemi, mis Mozarti ja Berliози reekviemide kõrval on selle žanri parimaid. Reekviem on kirjutatud helilooja sõbra ja võitluskaaslase vabaduslaulik Manzoni mälestuseks.

Verdi ooperid

Verdi kirjutas üldse kakskümmend kuus ooperit, millest kaheksa on säilitanud ülemaailmse populaar-



Giuseppe Verdi

suse tänaseni. Need on aastail 1850–1870 loodud ooperid «Rigoletto», «Trubaduur», «Traviata», «Maskiball», «Don Carlos» ja «Aida» ning viimased ooperid «Othello» ja «Falstaff».

Enamikul neist on libreto aluseks suurte näitekirjanike teosed.<sup>71</sup> Tänu sellele on Verdi ooperite eriti tugevaks küljeks ning suurelt osalt ka nende elujõu allikaks eredad karakterid, mida Verdi oskas luua lihtsa ja viisirikka muusikaga.

Ka Verdi uuendas ooperit, rakendades seejuures osaliselt Wagneri põhimõtteid (näiteks üksiknumbrite osaline asendamine stseenidega). Seejuures võitles Verdi Itaalias maadvõtnud vagneriaanluse vastu. Ta kutsus oma kaasmaalasi järgima rahvuslikke traditsioone. Itaalia ooperi võlujõuks oli alati olnud viisirikkus, lauluhääle valitsemine orkestri üle. Verdi arvas, et itaalia tõsise ooperi nõrku külgi on võimalik kõrvaldada, loobumata sellest traditsioonist. Ehitades ooperi üles stseenidele, kasutas ta siiski ka vormilt terviklikke aariaid ja ansambleid.

<sup>71</sup> «Rigoletto» on loodud Victor Hugo draama «Kuningas lõbutseb» aineil ja «Trubaduur» hispaania silmapaistva romantiliste draamade autori Antonio Garcia Guttiérrezi samanimelise teose järgi; «Traviata» libreto algallikaks on Aléxandre Dumas-noorema draama «Kameeliadaam»; ooper «Don Carlos» põhineb Schilleri samanimelisel draamal. Viimased kaks ooperit on Shakespeare'i ainelised (algallikad «Othello» ja «Windsori lõbusad naised»). Shakespeare'i loomingust pärineb ka Verdi varasel loomingu perioodil loodud ooperi «Macbeth» süžee.



Kuni Itaalias kees rahvuslik vabadusvõitlus, kõitsid Verdit ooperi ainestikuna sellised teosed, mis kaudseltki puudutasid ülekohtu ja ebaõigluse või võõra võimu vastu võitlemist. Nii muutis Verdi oma kunsti rahvusliku vabadusvõitluse relvaks. Ülalnimetatud ooperitest käsitleb seda teemat «Don Carlos», kaudselt ka «Trubaduur» ja «Aida». Mitmed Verdi ooperid jutustavad inimese kannatustest ja traagilisest saatusest, mida põhjustab sotsiaalne ebavõrdsus («Rigoletto», «Traviata»), võimuse ja kurjuse võitlusest («Othello», koomiline ooper «Falstaff»), lõpetas Verdi 1851. a. Erinevalt kirjanduslikust allikast on tegevus toodud Itaaliasse, Prantsusmaa kuningakoda asendab renessansiaegne õukond Mantuas, kuningat hertsog.

Küürakas õuenarr Rigoletto, kes sügavalt kannatab talle osaks saavate alanduste pärast, põlgab õukondlasi ja kasutab ära iga võimaluse nende pilkamiseks. Krahv Monterone, kelle tütre kergemeelne ja liiderlik hertsog on võrgutanud, neab Rigolettot, kes tema üle irvitab.

Ühel päeval avastavad õukondlased, et Rigolettol on imeilus tütar Gilda. Et maksta narrile kätte pilgete eest, otsustavad nad Gilda röövida ja hertsogi paleesse viia. Teadmata, et röövitakse tema tütar, aitab Rigoletto ise kaasa. Palees selgub kõik. Rigoletto näeb, et teda on petetud. Ta leiab bandiidi, kes on nõus hertsogit tapma. Kuid Gilda, kes armastab hertsogit, otsustab end ohverdada tema päästmiseks. Hertsogi laiba asemel leiab Rigoletto oma tütre surnukeha. Paljude inimeste õnnetuse põhjustaja hertsog aga lõbutseb sel hetkel juba uue armsamaga ning Rigoletto ahastusi saadab hertsogi muretu lauluke.

«Rigoletto» muusikas on kõige tähtsamaks motiiviks sünge needuse teema, mis kõlab otse ooperi sissejuhatuse alguses.

#### Näide 68



See läbib kogu ooperit, sümboliseerides Rigolettale vaenulikkust. Nagu romantilistes teostes ikka, nii võib ka «Rigolettos» saatus: õuenarr on vaid mängukann selle käes, hertsog ja õukondlased — saatuse tahte kergemeelsed, muretud teostajad, kelle käes on võim otsustada alamate elu üle.

Karakterite, tunnete ja kirgede romantilisi kontraste kehastab Verdi muusika suure ilmekusega. Needuse teema vastaspooluseks on hertsogit iseloomustavad lõbusad ja kergemeelsed viisid: tarantellarütmis ballaad I vaatuses ja eriti lõbus lauluke viimasest vaatusest, mis sai rahva seas populaarseks veel enne ooperi esietendust.



Stseen G. Verdi ooperist «Rigoletto»

#### Näide 69



Mitmekülgne kuju on Rigoletto. Narri osas iseloomustab teda tujutsev, nurgelise rütmiga muusika. Tema kannatused leiavad väljenduse dramaatilistes või ahastavates viisides. Duetis Gildaga (I vaatuse 2. pilt) muutub Rigolettot iseloomustav muusika õrnaks, viis voolab rahulikult ja sellesse on põimunud hellust väljendavad viisikäändud.

Väga ilusad meloodiad iseloomustavad Gildat. Eriti kuulus on tema aaria esimese vaatuse teisest pildist. Vaeseks üliõpilaseks rietatuna tunneb hertsog linnaäärsesse majja, kus Gilda elab maailma eest varjatuna. Noored armuvad. Pärast «üliõpilase» lahkumist andub Gilda unistustele. Selle aaria meloodia on ääretult lihtne ja veelgi lihtsam on saade, mis toetab aaria naiivselt siirast õrnuseavaldust.



# Näide 70

*Allegro assai moderato*

Ca-ro no-me che il mio cor fest e pri-mo pal-pi-  
Oo, mis õn-nis tun-ne see, mil-lest tul-vil on mu  
tar. le de-li-rie del l'a-mor mi dei semp-re ram-men-tar!  
meel. Kaunim, kes mind ar-mas-tab, ar-mu-tun-des ju-mal-dab!

Eriti tähelepanuväärsed on «Rigoletto» koorid ja ansamblid. Viimase vaatuse kvartettis on Verdi ühendanud ühtseks tervikuks neli karakterilt täiesti erinevat viisi. Igaühel on siin omad mõtted ja neile vastav muusika. Hertsogi viis on võrgutav ja anuv.

# Näide 71

*Andante*

Bel-la figlia del la-mo-re schia-vo son de'vezzi tuo-i, con un  
Hel-la neid, kuis o-led ar-mas, sa mul-le a-va ar-mu-ta-e-vas, vaid üks  
det-to undet to sol-tu puo-i le mie-pe-ne, le mie-pe-ne con-so-la,  
ai-nus sõ-na si-nu huu-lilt kõik mu va-lu ja mu pii-na vai-gis-tab.

Palgamõrtsukas Sparafucile öde Maddalenat, keda hertsog võrgutada püüab, iseloomustab sädelev, koketeeriv ja kelmikas muusika.

# Näide 72

*Andante*

Ah! Ah! ri-do ben-di co-ro che-tai ba-je costan po-co,  
Ha-ha, sü-da-mest ma naeran, küll on to-re tei-e, na-li,

Neid kõrvalt kuulava Gilda viis on kujundatud ohkeid ja hingevalu väljendavatest viisikäikudest.

# Näide 73

Ah co-si par-lar d'a-mo-re  
Ah nii õr-nu ar-mu-sõ-nu

Rigoletto bassiviis aga on tõsine ja raskemeelne.

# Näide 74

Ta-ci, i' piange-re non va-le, ta-ci, ta-ci,  
Vai-ki, su pi-sa-raid ta'i vää-ri, oo, mu tü-tar,

## PÕHJAMAADE ROMANTIKUD

Möödunud sajandil hakkas kujunema rahvusliku värvinguga professionaalne muusika skandinaavias ja Soomes. Taanis rajasid rahvusliku koolkonna Niels Gade ja Johannes Hartmann. Johann Romanit loetakse rootsi muusika isaks. Soome muusika professionaalsete heliloojate seas oli kõige silmapaistvamaks Helsingi esimese muusikaorkestri organiseerija Robert Kajanus. Norras võitlesid rahvusliku kunsti eest Rikard Nordraak, Halldan Kjerulf ja «Norra Paganini» Ole Bull. Põhjamaade noor professionaalne muusika võitles saksa sentimentaalse muusika mõjuga. Selle võitluses tõetuti rikkaliku rahvaloomingu omapäradele.

Vaatamata Põhjamaade professionaalse muusika noorusele mõjutas see kahe sajandi loomingu kaudu juba sajandivahetusel teiste Euroopa maade muusikat. Need olid norralane Edvard Grieg ja soomlane Jean Sibelius. Mõlemad on tugevat mõju avaldanud ka eesti muusikale.

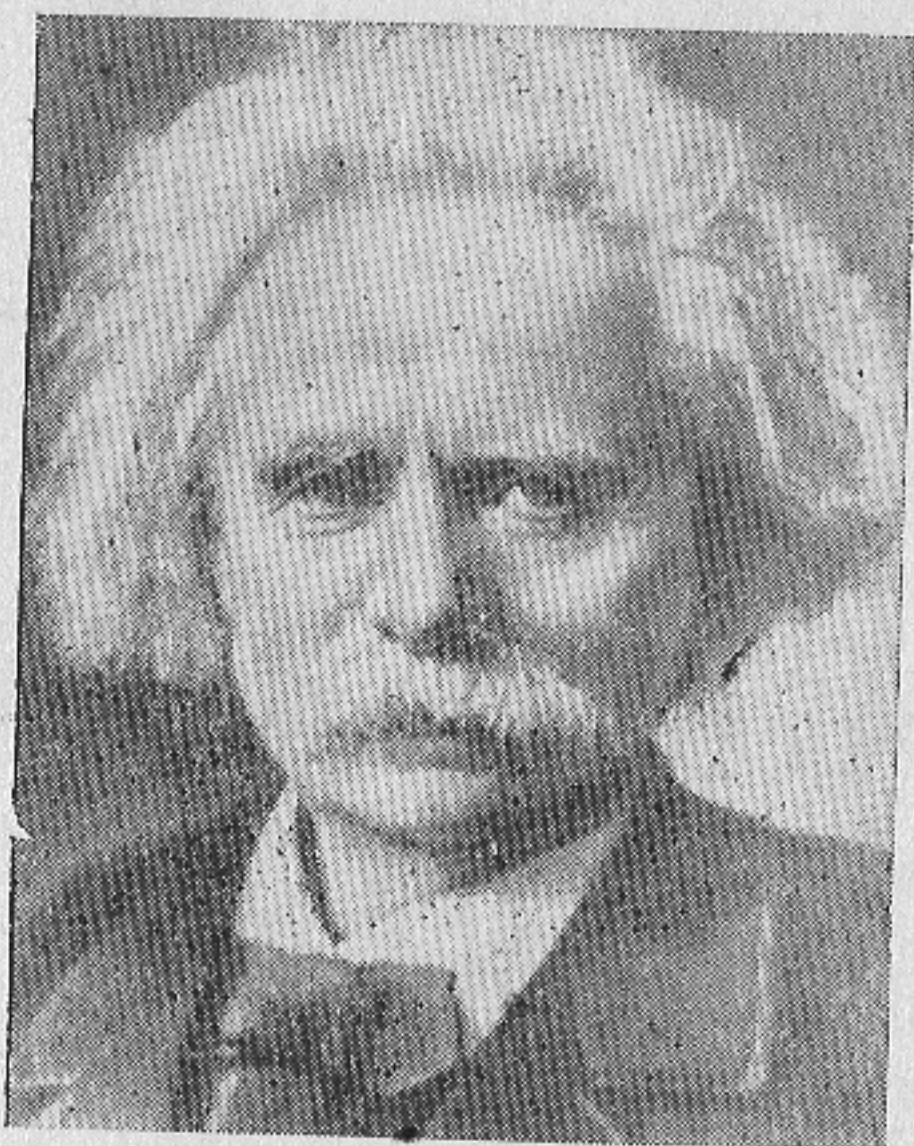
## EDVARD GRIEG (1843—1907)

Edvard Grieg oli norra rahvusliku ärkamisaja laulik. Tema kujunemist mõjutasid nii kodumaa kui ka taani rahvusliku kunsti eest võitlevad muusikud, eriti Griegi sõber Nordraak. Nemad ergutasid Griegi huvi rahvamuusika vastu. «Ma ammutasin suuri väärtusi oma kodumaa rahvaviisidest ja sellest varandusest, mis on norra vaimu ammendamatu allikas, püüdsin ma luua rahvuslikku kunsti,» nii on Grieg ise iseloomustanud oma loomingulisi taotlusi. Grieg oli esimene Põhjamaade helilooja, kes suutis tõsta norra muusika Euroopa klassikalise kunsti tasemele. Ja Griegi looming avas maailmale norra rahvamuusika hordumatult omapärase ilu. Grieg oli ka esimesi Euroopa heliloojaid, kelle muusikas hakkasid ilmema jooned, mis sajandivahetusel said tüüpiliseks uuele suunale — impressionismile<sup>72</sup>.

Griegi esimeseks õpetajaks oli ema, kes mängis hästi klaverit. 12-aastaselt hakkas Grieg komponeerima. Tema esimesed teosed pälvisid Ole Bulli kiituse ning viimase õhutusel saadeti Grieg viieteistkümnendaastaselt Saksamaale Leipzigi konservatooriumi. Grieg oli mitmekülgne muusik: helilooja, pianist, dirigent, pedagoog. Nii suutis ta palju korda luua norra muusika elu organiseerimiseks ja arendamiseks. Koos oma

<sup>72</sup> Lähemalt on impressionismi käsitletud lk. 156.





Edvard Grieg

naise, tunnustatud lauljatar Nina Hagerupiga propageeris Grieg norra muusikat kogu Euroopas.

Grieg oli patrioot ja veendunud demokraat. Võtmata küll otseselt osa poliitilisest võitlusest, käitus ta kunstnikuna alati kodanikueetikat arvestades. Nii näiteks keeldus Grieg protestiks Dreyfusi protsessi vastu esinemast dirigendina Pariisis.

Griegile avaldasid lugupidamist mitmed Euroopa maad, valides ta oma muusikaakadeemia liikmeks. Koos Tšaikovskiga valiti ta 1893. a. Cambridge'i ülikooli audoktoriks.

Sisukate lühiteoste suurmeister

Griegi loomingu kõige arvukama ja tähtsama, ühtlasi kõige populaarsema osa moodustavad soololaulud ning klaveri- ja orkestripalad. Grieg oskas ka miniatuurides öelda väga palju ja olulist oma kodumaa ja rahva ning iseenda kohta. Tema muusikas põimub siiras lüürika muinasjutukujud. Siin kajastub sügav kiindumus kodumaasse ja rahvakunstisse. Norra looduse karske ja kirgas ilu, norralase uljas karakter, südamlük huumor, norra muinasjuttude fantaasiamaailm lõbusate mäevaimude ja trollidega. Griegi loomingus kohtame harva kurva, raskemeelse meeleolu väljendust. Sageli kõlavad Griegi muusikas lihtsad rahvalaulu- või tantsuviisid.

Suurteoseid lõi Grieg harva, kuid nende seas on sellised üldtuntud poeetilised teosed, nagu klaverikontsert (a-moll), klaverisonaat, sonaat tsellole ja klaverile ning 3 sonaati viiulile ja klaverile.

Erilise kuulsuse saavutas Grieg muusikaga Ibseni draamale «Peer Gynt».<sup>73</sup>

«Peer Gyntile» loodud 22 muusikalisest numbrist valis Grieg kaheksa kõige õnnestunumat ja kujundas nendest kaks kontrastsete osadega orkestrisüiti kontsertettekandeks.

Haimene süit algab «Hommikumeeleoluga», milles väljendub rõõm looduse ärkamisest ja hommikuvärskusest. Meloodiat alustab flööt, edasi kandub see oboele

Näide 75



ja läbi uutele soolopillidele, kuni kasvab viiulite hõiskamiseks. «Hommikumeeleolule» järgneb rangelt tõsine ja kurb «Åse surm»<sup>74</sup>, esitatud ainult keelpillidel. Kolmandaks tants on «Anitra tants». Beduinipealiku tütre idamaiselt salapärases tantsus vaheldub erk maršmotiiv kirgliku lembeviisiga. Süidi lõpetab groteskne pildike norra muinasjuttumaailmast — «Mäekuninga lossis».

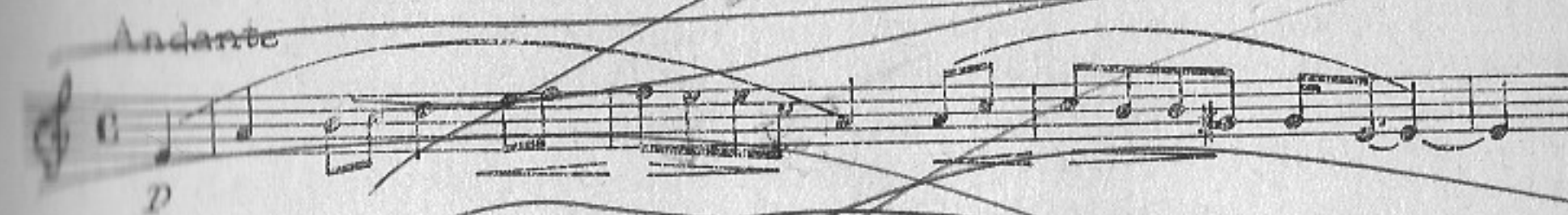
Näide 76



Teist süiti esitatakse harvem. Selle populaarsemad osad on «Araabia tants» ja «Solveigi laul», mis tihti kõlab ka vokaalnumbrina.

«Solveigi laulu» viisi aluseks on norra rahvaviis, mida helilooja siiski täpselt ei korda. Viisi erilist karget kõla rõhutab norra rahvamuusikale iseloomulik omapärane viisikäänd muusikaliste lausete lõpul (sellist viisikäändu võib kohata Griegi loomingus mujalgi).

Näide 77



Meeleoluka kontrasti toob sellesse lihtsasse laulu norra tantsurütme meenutav hüliselise karakteriga mažoorne episood.

<sup>73</sup> Peer Gynt oli juba poisikesena elava kujutlusvõimega, rahutu ja seiklushimuline. Sirgunud noormeheks, jättis ta maha kodukoha ning läks laia maailma õnne otsima. Lmäväärsed seiklused ootasid teda ees. Ta sattus mäevaimude juurde, nägi Idamaad, õppis tundma nii maailma võluseid kui ka tema alatust. Lõpuks tõi kojuigatsus Peer Gynti kodumaale tagasi. Vanana ja väsinuna jõudis ta kodukohta, kus teda ikka veel ootas noorpõlve armastatu Solveig. Kaugel maailmas õnne otsides oli Peer Gynt kaotanud oma tõelise õnne kodumaal.

<sup>74</sup> Åse oli Peer Gynti ema. Ibseni draamas on Åse surmastseen üks mõjukamaid.





Jean Sibelius

## JEAN SIBELIUS (1865—1957)

Igal aastal toimuvad Soomes Sibeliussele pühendatud muusikafestivalid, millest võtab osa muusikuid kogu maailmast. Soome rahvas ei austa oma suurt heliloojat ainult kunstnikuna, vaid ka rahvuskangelasena, sest Sibeliusse muusika etendas tähtsat osa soomlaste võitluses rahvuslike õiguste eest.

Sibeliusse elu ei olnud väliselt sündmusterikas. Kodukohast Hämeenlinnast siirdus ta õppima Helsingisse, sealt edasi Berliini ja Viini. Hiljem töötas ta mõnda aega Helsingis muusikaõpetajana. Peagi andis riiklik stipendium Sibeliussele võimaluse täielikult heliloomingule pühenduda. Sibelius saavutas ülemaailmse kuulsuse sümfooni-  
liste suurteoste loojana. Kõik tema tähtsamad helitööd on kirjutatud sümfooniaorkestrile. Need on 7 sümfooniat, programmilised sümfooni-  
lised poeemid ja viiulikontsert. Olulise osa Sibeliusse loomingust moodustavad ka programmilised sümfooni-  
lised süüdid, mis on koostatud muusikast lavateostele. Nende hulka kuulub muusika A. Järnefelti draamale «Surm», mille üheks osaks on erakordselt populaarne «Kurb valss».

Sibeliusse suurteosed mõjuvad enamasti sümfooni-  
liste saagadena. Sageli on nad juba programmi kaudu seotud soome muistendite, saagade või «Kalevala» kujudega (näiteks sümfooni-  
lised poeemid Lemminkäisest). Kuid

ta teostes, millel programm puudub, on Sibeliussele omane eepiline väljenduslaad. Muusika areneb kiirustamata, suursuguse tõsidusega. Mõni rahvaviisitaoline meloodia flöödi või oboe esituses toob heledamaid meeleolu- ja kõlavärve. Väga iseloomulikud on basside tumedast sügavust ootamatult kerkivad kõlamassiivid täis ähvardavat protesti ja ahesemeleolu. Eriti jõuliselt on Sibelius neid meeleolusid väljendanud sümfooni-  
lises poeemis «Finlandia», mis õhutas soome rahvast vabadus-  
võitlusele.

häälepõlrasus, viisi-  
ja värvirikkus

Nagu kõik rahvuslike koolkondade ja klassika rajajad möödunud sajandil (Chopin, Glinka, Grieg jt.), nii kajastas ka Sibelius oma rahva elu ja loomust ning õppis tema lauludest. Seejuures puudub aga Sibeliusse teostes rahva-  
viiside tsiteerimine. Tema muusika on oma põhiolemuselt sügavalt soome-  
pärane, nagu on soomepärane Sibeliusse maailmatunnetus.

Romantikuna omistas Sibelius suurt tähtsust meloodiale. Tal oli erakordne anne kasvatada väikesest viisikäänust ulatuslikku ning üha uue-  
nevat meloodiat, tuues sellesse aina uusi ootamatuid harmooniavärvin-  
guld. Suurepäraseks näiteks sellest on ainulaadne inglissarvesoolo Sibe-  
liusse poeemis «Toonela luik». Inglissarve meloodia kajastab siin haru-  
kordse ilmekusega nii Toonela jõe mustavate vete laiska kulgu kui ka  
neid valitseva Toonela luige salapärast laulu.

### Näide 78



«Toonela luik» on silmapaistev näide Sibeliusse tugevalt arenenud  
värvimeelest. Ta kuulub esmajoones nende heliloojate hulka, kes (nagu  
Berlioz ja Wagner) olid suured kõlamaalingute meistrid. Luues oma teo-  
seid ajal, mil Euroopas valitsesid juba uued suunad, omandas Sibelius  
kõlavärve impressionistidelt.

«Finlandia» on Sibeliusse kõige kuulsam teos. Selle poeemiga  
esines ta aktiivse ja mõjuka võitlejana soome rahva  
õiguste eest. «Finlandia» algab raskemeelse sissejuhatusega. Ule sajan-

### Näide 79

Andante





dite kandunud kannatusintonatsioon kõlab siin hiiglase ähvardava ohkena.

Sama motiiv valitseb poemi järgmises, kiiretempolises lõigus (*allegro moderato*).  
Näide 80



omandades siin üleskutsuva ilme, mida rõhutavad vaskpillide jõulised, ärevad saatemotivid. Lõik lõpeb suure üldpausiga, mille järel algab «Finlandia» keskne osa. Energiliselt kõlavad basside sammud, millele peagi lisandub võitlusvalmidust väljendav puupillide teema.

Näide 81



Muusika muutub üha rühikamaks ja sõjakamaks. Mõjuva kontrastina kõlab episood, milles teema saab vaikse, harda palvuse väljendajaks. See on «Finlandia» kõige südametssetungivam lõik, mida sageli esitatakse iseseisva koorilauluna.

Näide 82



## KUSIMUSI JA ÜLESANDEID

1. Nimetage romantilisi heliloojaid.
2. Kes olid romantilise soololaulu kõige silmapaistvamad autorid? Nimetage nende laule.
3. Missugust soololaulu me nimetame romantiliseks?
4. Kes olid romantismiajastu suurimad ooperikomponistid? Kirjeldage mõnd romantilist ooperit.
5. Mille poolest erines romantiline sümfoonia klassitsistlikust?
6. Nimetage romantilise sümfoonia autoreid ja nende teoseid. Kirjeldage mõnda neist.
7. Milles seisneb Wagneri ooperireform, mille poolest see erines Glucki reformist?
8. Nimetage heliloojaid, kes kirjutasid romantilisi lühiteoseid klaverile. Iseloomustage nende muusikat.
9. Mille poolest oli uudne Bizet' «Carmen»?
10. Mis teemadel on loonud Verdi oopereid? Mille poolest erinevad nad Wagneri ooperitest?
11. Missugused rahvuslikud koolkonnad tekkisid XIX sajandil? Nimetage nende suuri esindajaid.
12. Võrrelge Griegi ja Sibeliuse loomingut.
13. Laulge mõnd viisi, mille on loonud Grieg või Sibelius.

## VEENE ROMANTIKUD

Vene rahvuslik komponistide koolkond hakkas kujunema XVIII sajandi viimasel poolel (Lääne-Euroopas tegutsesid tollal Viini klassikud). Kuigi heliloojad kasutasid üha teostes sageli rahvaviise, on tolleaegne looming paratamatult Lääne mõju all, sest Venemaale sisserännanud muusikute juures või käidi — kel see võimalik oli — õppimas Lääne-Euroopas. Kunstiküpsuse saavutas vene rahvuslik muusika XIX sajandi teisel veerandil tänu M. Glinkale (Lääne heliloojaist alustasid tegevust Glinkaga samavahem ühel ajal R. Schumann ja F. Chopin). Järgmiseks vene muusika klassikuks, rahvuslike traditsioonide jätkajaks, sai A. Dargomõžski.

Uus periood vene muusikas algas sajandi 60–70-ndail aastail. Tõus ühiskondlikus elus kajastus ka kunstis. Siingi olid teenäitajaiks revolutsioonilised demokraadid: A. Herzen, N. Tšernõševski, N. Dobroljubov jt. Nende peanõudeks kunstile olid elutõde ja taludele hulkadele mõistetav, rahvapärane väljendus. Veendunud, et kunst võib kaajastama päevaprobleeme, andsid nad talle ka ühiskondliku tähenduse. Kunsti vabameelne ning uus ei pannud end maksma ilma võitluseta, realistliku kunsti loojate ägeda rünnakuta konservatiivide vastu. Maalikunstis oli eestvõitlejaks Rändajate Ühing (peredvižnikud), mille tuumiku moodustasid I. Kramskoi, V. Perov, K. Makovski, kirjanduses N. Nekrassov, M. Saltõkov-Stšedrin, I. Turgenev ja A. Ostrovski. Muusikute avangardi kujutas endast Peterburi heliloojate «Võimas rühm» — A. Balakirev, M. Mussorgski, N. Rimski-Korsakov, A. Borodin ja C. Cui. Neid toetas vabameelne muusikakriitika eesotsas tulihingelise V. Stassoviga.

Samal ajal tegutses Venemaal teisigi silmapaistvaid heliloojaid: Peterburis A. Rubinstein ja A. Serov, Moskvast alustas 60-ndate aastate lõpul oma kuulustel P. Tšaikovski.

Kontsertidegevus oli seni piirdunud peamiselt salongikontsertidega. Nende tase oli küllalt kõrge, silmapaistvate vene kunstnike kõrval esinesid sageli välismaa kuulsused. Ent salongikontserdid olid kättesaadavad ainult valitud seltskonnale. 1859. a. asutati Peterburis Vene Muusikaühing, mis hakkas esimese organisatsioonina Venemaal korraldama avalikke kontserte. Varsti loodi selle osakonnad teisteski linnades. Eriti suure rõõmuga tervitas ja külastas ühingu kontserte uus, segaseisuslik intelligents.

Venemaa vajab hädasti oma muusikaõppeasutust, sest muusikapõld, mis rahva loomupärase andekuse tõttu võinuks head vilja kanda, oli söötis — vähe oli neid, kes oskasid seda harida. Välismaal õppimist võisid endale lubada üksikud. 1862. a. rajati Peterburi konservatoorium, 1866. a. asutati samasugune Moskvast. Mõlemad said tugevaks haridustempliks ka teistest rahvustest muusikuile, sealhulgas peaaegu kõigile eesti vanema põlvkonna heliloojaile.

Sajandi lõpul alustas tegevust uus põlvkond heliloojaid, enamasti konservatooriumi-kaasvõttekud. Selle generatsiooni silmapaistvaimad esindajad on A. Ljadov, A. Glazunov, S. Tanejev ja V. Kalinnikov. Samal ajal alustanud S. Rahmani-novi ja A. Skrjabin tegevusest langeb suurem osa juba XX sajandisse. Päeva-probleemide, rahva olustiku ja ajaloo asemel saavad valitsevaks subjektiivsed meeleolud, filosoofilised arutlused, müstika ja fantastika. Seni oli esikoht kuulunud vokaalžanri-tele — ooperile ja laulule —, uut põlvkonda köitis esmajoonel instrumentaallooming, eriti sümfoonia muusika ja kammeransamblid.

Sajandivahetusel jõudis Venemaale impressionism koos sümbolismiga ning seejärel mitmed teised uued kunstisuunad, mis leidsid siin küllalt elavat vastukaja. Tekkis moodsa kunsti ja muusika rühmitusi, anti välja ajakirju, korraldati näitusi ja kontserte. Vene modernistlikku kunsti levitas nii kodu- kui välismaal iseäranis innukalt S. Djagilev.



TALUPOJALAU JA LINNAROMANSS VENE RAHVUSROMANTILISE  
HELILOOMINGU LÄTTENA

Paljude romantikute loomingut iseloomustab rahvusliku koloriidi taotlus, mis viis rahvusromantiliste koolkondade tekkeni. Eriti arvukas on vene rahvusromantikute pere. Hulganisti leidub nende heliteostes rahvaviise, samuti võib tihti kohata omaloomingulisi, rahvaviisidega sarnaseid meloodiaid või rahvaloomingust pärit võtteid.

Vene rahvamuusika on haruldaselt rikkalik ja vanade traditsioonidega. Vanimad laulud — töö- ja tavandilaulud — pärinevad ürgkogukondliku korra ajast. Neis kajastub muistsete slaavlaste peamine tegevusala põlluharimine, ja usk loodusjõude vägevusse. Vana päritoluga on ka bõliinad, jutustava sisuga pikaldased, omapärase poolkõnelise-poollaululise meloodiaga laulud, mida esitati üksi või mitmekesi.

## Näide 83

Möödukalt

Жил Святослав девять-но-сто лет, Жил Святослав да пе-ре-ставился, Оста-

-валось от не-го ча-до ми-ло-е, Молодой Воль-га Святосла-во-вич.

XVI—XVII sajandil tekkisid tunderohked lüürilised laulud.

Lüüriliste laulude stiil on omapärane. Aeglaselt, vabalt ja laialt voolab eeslaulja poolt alustatud peameloodia. Sellega liituvad varsti teised lauljad kaashäälitega, mis on samuti väga meloodilised. Aeg-ajalt sulavad hääled ühte ning hargnevad siis jälle mitmeks liiniks. Nii tekib omapärane, poolpolüfooniline-poolhomofooniline faktuur;

## Näide 84

Eeslaulja

Koog

Uus, sa, stepp, li mo-ja stepp, e - - - - - ой, да  
 Oi sa, stepp, sa, mi-nu stepp, ee - - - - - oi, sa,

stepp mi-ro-ka - я, e - - - - - ee - - - - -

ой, да stepp mi-ro-ka - я.  
 ой, sa lai-uv ste-pi - maa.

Ka instrumentaalmuusikal on vanad traditsioonid. Juba kauges minevikus meisterdati mitmesuguseid viilesid ja sarvi, millel mängitud viisid andsid tantsule või olid kaaslaseks karjarajal ja jahilkäigul. Mahedalt helises kolm- või kandletaoline gusli, mille saatel laulikud tavatsesid vesta böliinalugusid.

Kuid peale talupojalaulu on vene rahvuslikul heliloomingul veel  
 teine allikas — linnaromanss, mis kuulub üldrahvaliku nähtusena nii-  
 ainsa lahutamatult vene linnaolustikku kui talupojalaul maakeskkonda.

Romanss levis seoses koduse muusitseerimisega, mis sai Venemaal tagasihoidliku alguse juba XVII sajandi lõpul aristokraatlikes ringkondades ning muutus XIX sajandi alguseks kõige armastatumaks muusitseerimisvormiks. Muusikaõhtuid korraldati nüüd ka väikemõisnike, kaupmeeste ja ametnike kodudes. Harrastati klaveri-, harfi-, viiuli- ja kitarrimängu (moodustati isegi väikesi instrumentaalansambleid) või lauldi romansse.

Suurem osa esimeste vene romantikute teostest ongi loodud koduste muusikaõhtute jaoks. Lihtsad tantsud, variatsioonid populaarsetele vii-  
sudele ja muud väiksemad palad võtavad enda alla valdava osa XVIII  
sajandi lõpu ja XIX sajandi esimese poole instrumentaalloomingust. Eriti  
palju kirjutati aga laule ja romansse, mis olid nii esinejale kui kuulajale  
lühikohasemad instrumentaalteostest. Laulužanrid on tähtsal kohal esi-  
miste vene muusikaklassikute M. Glinka ja A. Dargomõžski loomingu-  
s. Nende kõrval olid väga viljakad romansimeistrid A. Aljabjev, A. Var-  
lamov, A. Guriljov ja A. Verstovski. Sageli hoolitsesid muusikaõhtute  
repertuaari eest asjaarmastajad.

XIX sajandi esimese poole vene romanssi nagu selleaegset luuletki, millega romansi arenemine käis käsikäes, mõjutab tugevasti valitsev kunstisuund — romantism, mis sajandi alguses avaldus liigutavalt sentimentaalses laadis. Seepärast ongi suurem osa XIX sajandi esimesel poolel loodud laule lüürilised tunderomansid — nukrad, igatsevad, vahel lausa südantlõhestavalt ülehingestatud. Peamiseks tundeväljendajaks on laulev meloodia, mis voolab klaveri või kitarriga tagasihoidliku saate taustal.

Üks armastatumaid tundelaulu liike, mis köitis paljusid poeete ja komponiste, XIX sajandi 20-ndail aastail, oli elegia (näiteks M. Glinka üks esimesi romansse — melanhoolne ja intiimne «Mind ära ahvatle»).

Rohkesti kirjutati ka nn. vene laule. Selles laululiigis on ühendatud professionaalne kunst ja rahvaloomingu elemendid. Taotledes rahvuslikku omapära, jäljendasid needidid ja heliloojad folkloori kujundeid. Mõnes teoses, näiteks A. Varlamovi populaarsetes lauludes «Tuisk» ja «Punane sarafan», on folkloorilähedus niivõrd suur, et neid võiks pidada rahvalauludeks. Vene laulude hulka kuulub ka üks A. Aljabjevi tuntumaid laule «Oõbik».

Möödunud sajandi 20-ndatel aastatel ilmus vene vokaalmuusikasse ballaad – romantiline, enamasti fantaatilise või dramaatilise sisuga jutustav laul. Ballaadi, mida on viljelnud F. Schubert, E. Grieg ja teised Lääne-Euroopa laulumeistrid, tõi vene heliloomingusse A. Verstovski. Ta armastas kasutada pingelise sündmustikuga tekste, nagu see on tema tuntuimas ballaadis «Must sall». Vastavalt sellele on ärev ja dramaatiline ka ta ballaadide muusika.<sup>75</sup>

<sup>10</sup> Aleksandr Verstovski peamiselt loomingualaks ei ole siiski laul, vaid ooper. Tema ooperitest sai eriti populaarseks «Askoldi haud» (1835) — meloodiarikas, kõitva intriigi ja pingeliste situatsioonidega romantiline teos, mille edu vene ooperilavadel kestis veel XX sajandi alguses.





Mihhail Glinka

Elav romansi viljelemine mõjutas ka teisi muusikaliike. Vene romansi kõige iseloomulikumad omadused — hingestatus ja laulev meloodia — tungisid sümfoonilisse muusikasse, ooperiaariatesse ja -kooridesse ning teistesse žanritesse, ilmestades neid romantilise tundekül- lusega.

### MIHHAIL GLINKA (1804—1857)

Klassikaliste muusika- traditsioonide kujundaja

Mihhail Ivanovitš Glinka on klassikalise kool- konna rajaja vene muusikas. Tšaikovski ütles kord Glinka sümfoonilise teose «Kamaarinskaja» kohta: «Nagu tõrust kasvab tamm, nii on sellest teosest võrsunud kogu vene sümfonism.» Tšaikovski mõtles siin küll ainult sümfoonilist muusikat, kuid alustajav tähtsus on vene heliloo- mingus ka Glinka ooperitel.

Esimesena vene heliloojaist taotles Glinka oma loomingus rahvus- likkust teadlikult, püüdmata joonduda Lääne eeskujude järgi. Teda on sageli võrreldud Puškiniga, sest nende teened vene rahvusliku kunsti kujundamisel on ühesugused. «Nad mõlemad löid vene keelt, üks luu- les, teine muusikas,» kirjutas Glinka ja Puškini kohta V. Stassov.

Glinka loomingus rahvuslikkus ei ilmne üksnes helikeeles, vaid ka

teoste ainetes. Materjali on talle andnud episoodid rahva elust ja ajaloost, legendid ja muinasjutud, vanad kombed ning olustik.

Näidemed rahva elu ja folklooriga teevad Glinka loomingut omaseks ja mõistetavaks kõige laiematele hulkadele. Luua mitte asjatundjate kitsale kildkonnale, vaid kogu rahvale — see oli Glinka eesmärk. Kaas- aegset kompositsioonitehnikat valdas Glinka silmapaistvalt, vaatamata sellele, et ta oli peaaegu iseõppija.<sup>76</sup>

Glinka loomingus on kesksel kohal ooperid «Ivan Sussanin» ning «Ruslan ja Ludmilla».

«Ivan Sussanini» kirjutamise mõte tekkis Glinkal Itaalias, kuhu ta sõitis 1830. aastal. Itaalia, ooperi kodumaa, kuulus oma õitsva laulukultuuriga, oli kõikide maade muusi- kutele juba ammust ajast otsekui palverännakute maaks. Ka Glinka sooviks oli tundma saada Itaalia laulukunsti. Ent mida kauem ta Itaalias viibis, seda paremini hakkas ta mõistma vene rahvamuusika ilu ning mõlgutama mõtteid vene rahvusliku muusika arendamisest. Nii tekkiski võõra rahva ja võõra muusika keskel vene rahvusliku ooperi loomise idee.

«Ivan Sussanini» süžee on võetud ajaloost. XVII sajandi alguses ahvardas Venemaad Poola interventsioon. Haaratuna patriotismitundest, astus rahvas võitlusse poolakate vastu. Kodumaa-armastusest sooritati rohkesti kangelastegusid. Üks paljudest rahvakangelastest oli talumees Ivan Sussanin, kes vaenlase väesalga paksu metsa eksitas. «Tõin teid siia, kus isegi hall hunt ei käi, kus on vaid hirm ja surm,» avaldas ta lõpuks poolkülmunud ja pikast teekonnast väsinud poolakatele tõe. Raevunud poolakad tapsid Sussanini, kuid hukkusid ka ise.

Ooperi tegevus algab vene talupoja igapäevases miljöös. Rahva mõtted on nende juures, kes võitlevad kodumaa eest. Lahinguväljalt saabub rõõmustav sõnum: poolakad on maalt peaaegu välja tõrjutud, võit ei ole enam mägede taga.

Ent ka poolakad on võidus kindlad. Särava balliga kuningas Sigismundi lossis pühit- seb slahta seda juba ette. Poolakaid iseloomustab Glinka ballitantsudega. Üksteise järel kolab neli suursugust tantsu — balli avatantsuna pidulik ja enesekindel polonees (koo- riga), seejärel temperamentne krakovjakk, sujuv valss ja erksarütmiline masurka.

Edasi kandub tegevus taas Venemaale. Sussanini peres tehakse ettevalmistusi tütre Antonida pulmadeks. Kuid ootamatult tuleb majja mure: õuest kostab karedaid hääli ja tuppa astuvad kutsumata külalised, kes nõuavad, et peremees juhataks teed Mosk- vaasse. Sussanin keeldub. Kui poolakad püüavad teda kullaga ära osta, valmib ta peas julge plaan. Lubades hakata teejuhiks, otsustab ta täita oma kohuse kodumaa ees.

Enne surma laulab Sussanin oma ainsa aaria. See on tõsine mõtisklus kolmeosalises vormis (ABA) sisesejuhatusega. Sussaninil on raske lahkuda elust ja kalleist kodustest, kuid ta läheb saatusele vastu kindla usuga kodumaa helgesse homsesse:

### Näide 85

Adagio non tanto



<sup>76</sup> Glinka võttis ainult viis kuud tunde ühelt omaaegselt kuulsalt saksa muusika teoreetikult.





Stseen M. Glinka ooperi «Ivan Sussanin» viimasest vaatusest

Ooperi patriootiline mõte kõlab eriti jõuliselt epiloogi kooris. Sõda on lõppenud. Rahvas koguneb Moskvas Punasele väljakule, et laulda ülistuslaulu kodumaale ja võiduloojale. «Austus, au sulle, Venemaal!» vallandub inimeste südameist juubeldav rõõm.

#### Näide 86

*Allegro maestoso.*



«Ivan Sussanini»<sup>77</sup> esietenduse aasta (1836) on tähtis versta-post vene muusika ajaloos. See tähistab vene klassikalise heliloo-

pealkirja. Nii sai «Ivan Sussaninist» «Elu tsaari eest». Alles nõukogude võimu ajal taas-tati esialgne pealkiri.

ningu sünni. Paljud haritlased-demokraadid (nende hulgas A. Puš-kin, V. Odojevski ja V. Zukovski) tervitasid uut ooperit vaimustusega ning mõistsid selle pöördelist tähtsust vene muusikas. Kuid oli ka teist-suguseid arvamusi. Eriti põlglikult suhtus esimesse vene klassikalisse ooperisse aristokraatia. Jäme lihtrahva ooper, labane kutsarite muusika, mis kõlbab külatänavale ja kõrtsi, aga mitte ooperilavale — niisugune oli aristokraatide seisukoht, mis tulenes üleolevast suhtumisest rahvasse ja rahvaloomingusse ning meelelahutuslikku kunsti eelistavast maitsest. Varsti pärast «Ivan Sussanini» esietendust hakkas Glinka mõtlema uuele ooperile. Seekord kõitis teda muinasjutt — Puškini noorpõlv epoeem «Ruslan ja Ludmilla». Oma kavat-sustest kõneles ta Puškinile, kes ilmutas asja vastu elavat huvi ning lubas hakata libretistikks. Kahe suure kunstniku koostöö katkestas Puš-kin ootamatu surm 1837. a.

«Ruslan ja Ludmilla», mis tuli lavale 1842. a., on eepiline ooper, esimene omataoline ooperiajaloos. Uus ooperitüüp, välja kasva-nud vanadest böliinadest (vahel nimetatakse seda ka böliinaooperiks), on läbinisti rahvuslik. Rahulikult ja laialt, nagu laulis-jutustas oma lugu-aid muistne laulik, arenevad sündmused ka böliinaooperis. Teravat konf-likti, mis puudub böliinades, ei ole ka seda tüüpi ooperis: vastuoludest ei jutustata, kuid pinevatesse situatsioonidesse vastaspooli ei seata. Uue ooperitüübi rahvuslikkus ilmneb muidugi ka helikeeles. Glinka on põiminud siia rohkesti rahvamuusika elemente. Eelkõige oli talle ees-kujuks böliinade stiil, mis kõige paremini vastas muistseist vägilasaega-dest jutustavale süžeele.

«Ruslani ja Ludmilla» eepika sai eeskujuks ka järgmistele põlvkon-dadele. «Võimsa rühma» heliloojad koguni nimetasid end ruslanistideks. «Ruslani ja Ludmilla» otsesteks järglasteks on A. Borodini «Vürst Igor» ja N. Rimski-Korsakovi «Sadko».

«Ruslan ja Ludmilla» on optimistlik, heroilise põhikarakteriga teos — jutustus vägilasest Ruslanist, kes vabastab kurja võluri Tšer-nomori küüsisist oma mõrsja Ludmilla, ületades ausalt ja vapralt kõik takistused.

Ooperi idee — headus võidab kurjuse, mehisus alatuse — kajastub juba ava-mängus, mis on üks mängitavamaid Glinka sümfoonilisi teoseid. Sonaat-allegro vormi esimesed teemad — energiliste akordide ja hoogsate passaažidega sissejuhatust

#### Näide 87

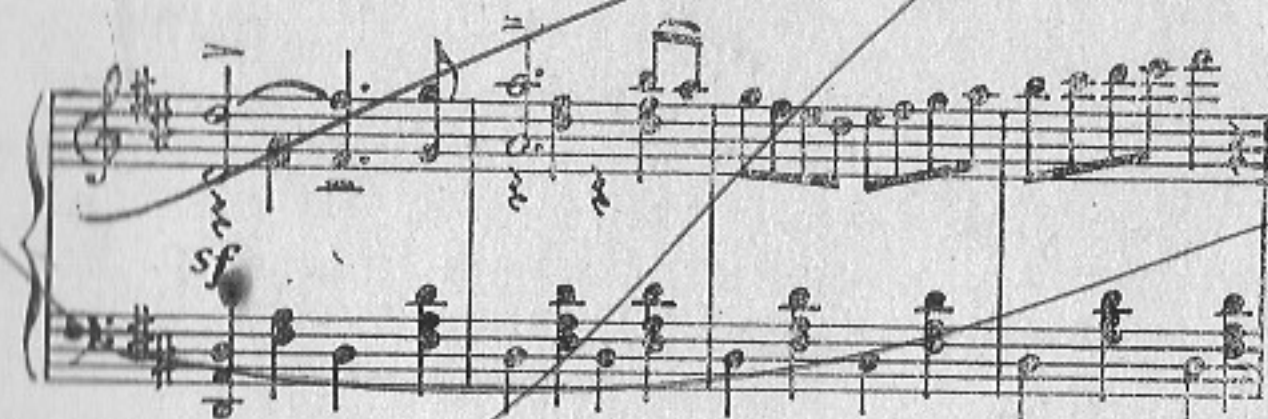
*Presto, d = 152*





ning sellele vahetult järgnev mehine peateema, mis Glinka ütlust mööda «lendavad tähes purjes» — väljendavad kangelaslikkuse mõtet.

#### Näide 88



Neile järgneb laulev viis — kõrvalteema, mis annab edasi vägilase tundeid oma mõrja vastu:

#### Näide 89



Avamängus valitseb vaprust ja mehisust ülistav vaim. Tšernomori kurjuse varj libiseb sellest üle vaid paaril korral: keskmises osas — töötluses, kuhu ilmuvad nn. tardumuse akordid, mis ooperis kõlavad Ludmilla röövimisel Tšernomori poolt:

#### Näide 90



Ja koodas, kus kahel korral võimutseb tromboonide esituses Tšernomori juhtmotiiv — laskuv tervetooniline helirida:

#### Näide 91



#### Sümfoonilised teosed. «Kamaarinskaja»

sellega algab vene sümfoonilises muusikas küpsus aeg.

Glinka kõige silmapaistvam ning rahvuslikke traditsioone rajav sümfooniline teos on «Kamaarinskaja». Rahvuslikkus avaldub juba «Kamaarinskaja» temaatilises materjalis: teose aluseks on kaks rahvameloodiat — aeglane vana pulmalaul «Mäe tagant, kõrge mäe tagant»:

#### Näide 92



ja populaarse vene tantsu «Kamaarinskaja» elavaloomuline viis, mille järgi teos on loodud oma pealkirja:

#### Näide 93



Rahvamuusikast pärinevad ka võtted, millega teemasid arendatakse: viiside varieerimine ja kaashäälte põimimine saateks nende ümber. Samuti rõhutab rahvuslikkust orkestratsioon, kus sümfooniaorkestri instrumendid kohati, eriti tantsuviisis, aimavad järele rahvapillide kõla: puupillid viiesid, keelpillide *pizzicato* — balalaikamängu.

«Kamaarinskaja» on olustikulise iseloomuga teos, pildike vene külaelust. Sõnalist programmi pole Glinka küll andnud, kuid selleks pole vajadustki, sest juba rahvaviiside endi — pulmalaulu ja tantsuviisi põhjal võib luua küllaltki konkreetse sisuseletuse: aeglaselt, pikaldase laulu saatel liigub pulmarong; algab tants, mis muutub järjest hoogsamaks. Uuesti alustavad lauljad oma pikaldast viisi, kuid üha rohkem vallandub ka tantsijate temperament.

«Kamaarinskaja» traditsioonid jätkuvad järgmiste põlvkondade loomingu. Ent eeskuju andsid ka Glinka teised paremad sümfoonilised teosed — «Valss-fantaasia» ning avamängud «Aragoonia hota» ja «Õõ Madriidis». Need on temperamentsete tantsudega koloriitsed pildid Hispaania olustikust (teoses «Õõ Madriidis» lisandub sellele maheda lõuna-maise õõ maaling). Mõlemas teoses kajastuvad Glinka Hispaania-reisi<sup>78</sup> muljed. Nende teoste järglasteks on Rimski-Korsakovi «Hispaania kapritšo», P. Tšaikovski «Itaalia kapritšo» ja mitmed teised teosed. «Valss-fantaasiast» on aga võrsunud paljud sümfoonilised valsid, millest Tšaikovski omad on kõige väljapaistvamad.

#### KUSIMUSI JA ÜLESANDEID

1. Milles seisneb M. Glinka tähtsus vene muusikaajaloos ning millised on tema loomingu põhilomadused?

<sup>78</sup> Glinka viibis Hispaanias kaks aastat (1845—1847).



2. Andke lühilevaade M. Glinka loomingust, nimetage tema tähtsamaid teoseid. Millel seisneb «Kamaarinskaja» rahvalikkus?
3. Jutustage lühidalt M. Glinka ooperitest, nende ainekust ja ideest. Iseloomustage ooperite muusikat kuulatud katkendite põhjal.
4. Milline koht on M. Glinka ooperitel vene muusika ajaloos? Iseloomustage vene eepilist ooperit.

## ALEKSANDR DARGOMŌZSKI (1813—1869)

Kriitiline realist

Aleksandr Sergejevitš Dargomŏzski oli järgmine silmapaistvam vene helilooja. Dargomŏzski looming ei ole küll nii mitmekülgne kui Glinka oma (tema instrumentaalteosed Glinka helitööde tasemeni ei küüni), kuid ka tema tõi vene muusikasse uusi jooni.

Glinka ja Dargomŏzski esindavad eri ajajärke vene kunstis. Glinka looming kuulub sisuliselt dekabristide perioodi. Tema teostes (eriti ooperites) peegeldub 1812. a. Isamaasõjale järgnenud patriotismitunde tõus ja rahvusliku iseteadvuse kasv, mis mõjutas vene kunsti XIX sajandi 20—30-ndatel aastatel. Suurem ja parem osa Dargomŏzski loomingust on aga seotud juba 40—50-ndate aastate, s. o. kriitilise realismi perioodi kunstiideedega. Oma teostes paljastas Dargomŏzski kaasaegse elu varjukülgi ja inimeste nõrkusi. Esimese kriitilise realistina tõi ta vene muusikasse sotsiaalse teema, mis edaspidi süvenes M. Musorgski loomingus. Kaasaegsusega jutustab Dargomŏzski klassiühiskonna vastuoludest, elu poolt alandatud ja solvatud inimestest, vastandades neid tühisele ja egoistlikule kõrgemale klassile.

Uus väljendusviis ja ainekust vene laulu-loomingus

Dargomŏzski loomingu suurema osa moodustavad laulud ja romansid. Paljud neist on meloodilised ja nukrad tunderomansid («Mul on kurb», «Mänd» jt.), nagu neid kirjutasid Glinka ja teised XIX

sajandi esimese poole laulukomponistid. Kuid Dargomŏzski on loonud ka selliseid laule, mis on uudsed nii sisult kui helikeelelt.

Uudsus tuleneb püüdest jäljendada vokaalmeloodias inimeste erinevat kõneviisi. Kõnest on välja kasvanud meloodiate tõusud ja langused, tempod, rütmid, helitugevus ja registrid. «Taotlen, et heli oleks otsest seotud sõnaga,» ütles helilooja ise oma põhimõtetest kõneldes. Dargomŏzski on seega muusikaline portretist, kelle vokaalstiil kaldub retsitatiivsusesse, s. o. deklamatsioonilise meloodia poole.

Peale retsitatiivsuse tõi Dargomŏzski vene vokaalloomingusse uue sisulised laululiigid — stseenid elust ja satiirilised laulud. Satiirinööd sähv ta peamiselt kõrgema seltskonna pihta. Talle nagu Gogolilegi on naer ja pilge relvaks sotsiaalse ebavõrdsuse ja pahede vastu.

Dargomŏzski vokaalmuusika uudsus ilmneb hästi näiteks lauludes «Mölder», «Titulaarnõunik» ja «Vana kapral». Humoristlikus elupildikeses «Mölder» on vastandatud kaks erineva muusikaga iseloomustatud tegelast — pikatoimeline purjus mölder ja tema kabe kakega, riikas naine. Kaks portreed, seejuures sotsiaalsel pinnal, on ka «Titu-

laarnõunikus»: tagasihoidlik väikeametnik — titulaarnõunik — ja upsakas kindralitütar, kes kõrgilt tõrjub tagasi titulaarnõuniku alandliku armuavalduse. Erinevalt lühikesest ja lõbusast «Möldrist» ning tragikoomilisest «Titulaarnõunikust» on «Vana kapral» ulatav dramaatiline stseen küllalt tugeva sotsiaalse mõttega. Ustavalt kodumaad teeninud väike prantsuse sõjamees, kes oma paleust Napoleoni kaitstes julges ohvitseriga vaidlasse astuda, viiakse selle eest mahajätmisele. Uhtlasi on «Vana kapral» mitmekülgsemaid muusikalisi portreid Dargomŏzski loomingus. Laulu iga salm avab uusi jooni elulise sõjamehe iseloomus.

«Näkingid»

Teine valdkond, mille vastu Dargomŏzski laulude kõrval suuremat huvi tundis, on ooper. Dargomŏzski ooperitest kuulub vene muusikaklassikasse «Näkingid»<sup>79</sup>, mis on loodud Puškini lõpetamata draama järgi.

«Näkingius» keskendub peatähelepanu tegelaste hingeelule. Ooperis on mitu isiku-draamat. Möldri tütar Nataša uputab enese meeleheitel Dneprisse, sest noor vürst, keda ta siiralt armastab, hülgab Nataša, et abielluda seisusekohaselt. Natašast saab Dnepri näkkide võimukas valitsejanna.

Kurvastatuna tütre saatusest kaotab mölder mõistuse. Pidades end rongaks, hulguib ta rüüldununa ja hirmuäratavalt habemesse kasvanuna Dnepri-äärsetes metsades. Mölder, kelle osa oli omal ajal kuulsa bassilaulja F. Šaljapini hüngeroll, on ooperi kõige haaravam tegelaskuju. Tema hullumeelne rongauljus ja abitu kaebus Nataša pärast mõjuvad vapustavalt. Kuju traagikat süvendab veelgi kontrast ooperi algusega, kus mölder on muhe humorimees.

Kuid ka vürstipaari abielu ei kujune õnnelikuks. Sageli meenutab vürst Natašat. Kahetsus ja südametunnistuspiin viivad teda alatiht Dnepri äärde, vana veski juurde. Vete sügavusest kostab Nataša kutsuv hääl. «Täna laulatatakse sind minu tütreka,» lõpetab mölder vürsti kõhklused ja tõukab ta jõe.

Dargomŏzski tõi oma «Näkingiuga» vene muusikasse lisaks Glinka loodud ajaloolisele ja eepilisele ooperile uue ooperitüübi — sotsiaalse mõttega psühholoogilise draama.

## KÜSIMUSI JA ÜLESANDEID

1. Iseloomustage üldjoontes A. Dargomŏzski loomingut. Millisele kunstiperioodile omaseid jooni võib selles täheldada?
2. Millistele žanritele pööras A. Dargomŏzski erilist tähelepanu? Iseloomustage tema vokaalmeloodiat, tuues näiteid lauludest.

## ANTON RUBINSTEIN (1829—1894)

Muusikaelu organisator ja maailmakuulus pianist

Anton Grigorjevitš Rubinstein oli möödunud sajandi teisel poolel üks populaarsemaid muusikuid Venemaal. Teda tuntakse nii heliloojana kui ka võimeka pianistina ja hea organisatorina.

Palju energiat pühendas ta esimese vene kontserdiorganisatsiooni Vene Muusikaühingu (1859) ja esimese vene muusikaülikooli — Peterburi konservatooriumi asutamisele (1862).

Laialdane oli ka Rubinsteini pianistitegevus. Rubinstein on üks silmapaistvamaid vene pianiste. Alustanud esinemist 9-aastase ime-

<sup>79</sup> «Näkingid» on kirjutatud aastail 1845—1855, esietendus toimus 1856. a.



lapsena, saavutas ta kiiresti tunnustuse, mis kasvas peagi maailmakuulsuseks.

Rubinstein oli pianist-propagandist. Ta pidas oma kohuseks levitada head muusikat ja teha selgitustööd selle mõistmiseks. Eriti kujukaks näiteks on «Ajaloolist kontsertide» sari: seitsme ulatusliku programmi kujul esitas ning kommenteeris Rubinstein kõiki silmapaistvamaid klaveriteoseid, alates vanast klavessiinimuusikast ja lõpetades oma kaasaegsete loominguga.

Rohkearvuline  
helilooming

Rubinsteini muusikalise tegevuse kolmandaks alaks on helilooming. Heliloojana on ta üks viljakamaid vene komponistide hulgas. Tema pärandisse kuulub oopereid, sümfoonilisi teoseid, kammeransambleid, romansse, rohkesti klaverimuusikat jn. Kuid enamik sellest on aegade jooksul unustatud, sest «Rubinsteini looming on kui suur bassein, milles on palju vett, kuid vaid üksikuid kuldkalakesi», nagu hindas tabavalt tema pärandit akadeemik B. Assafjev.<sup>80</sup> Nii ongi püsima jäänud ainult vähesed teosed, eeskätt ooper «Deemon», samuti mõned romansid («Öö», tsükkel «Pärsia laulud» jt.) ning klaveriteosed (neist on eriti populaarne «Meloodia»).

«Deemon»

A. Rubinsteini peateoseks on M. Lermontovi samanimelise poeemi järgi loodud ooper «Deemon».<sup>81</sup>

«Deemon» on lüürilis-psühholoogiline ooper, milles peatähelepanu keskendub Deemoni ja Tamara armastusdraamale.

Deemon, uhke ja alistumatu vaim, on mässulise meele pärast taevariigist välja arutatud. Vabana ja võimsana, kuid tüdinenuna oma igavesest elust, rändab ta ilmaruumis. Kaotanud usu headusse, neab ta taevast ja maad. Ta on küll tugev, kuid traagiline oma üksinduses.

Heleda päikesekiirena toob tema süngesse hinge valgust kohtumine gruusia vürsti tütre Tamaraga. Tamara tundepuhtus ning tütarlapselik võlu sütitavad Deemonis lootuse armastuse kaudu hinge uuestisünniks headusele:

Hetk hiljem nägi vaim Tamarat  
ja tundis, kuidas äkki haaras  
ta südant ärevuse voog  
ja tühja hingekõrvet täitis  
häälimeliselt õnnetoov  
ning teda headusega läitis;  
ta jälle mõistis armastust  
ja iluduse pühadust.<sup>82</sup>

Ent veel kord tegutseb Deemonis kurjus: tema tahtel hukkub mägedes Tamara peigmees, kes on kingitustekaravaniga teel Tamara isamajja, kus pulmalised teda juba ootavad.

Tamara piinleb, sest temaski on ärganud armastus viirastusliku tundmatu vastu. Kuid ta näeb Deemonis patu ja kurjuse kehastajat ning, kartes sattuda vastuollu taevaga, otsib kaitset kloostrist. Ka sinna järgneb talle Deemon. Anudes Tamara armastust, töötab ta leppida maailmaga ning uskuda taas headusesse ja inimestesse. Inimlik kaastunne võidab Tamara kõhkluse. Kuid hetkel, mil Deemon haarab Tamara embusse ning paistab,

<sup>80</sup> B. Assafjev (1884—1949) — nõukogude muusikateadlane ja helilooja, mitmete ballettide, nende hulgas laialt tuntud «Bahtšisarai purskkaevu» autor.

<sup>81</sup> Ooper «Deemon» valmis 1872. a., esietendus toimus 1875. a.

<sup>82</sup> Lermontovi poeemi I osa 9. peatükist.

et lootused uuestisünniks on täitumas, ilmub ingel, et päästa Tamarat maisest patust. Tamara sureb ja taevas võtab vastu tema hinge. Deemonis aga tormitseb jälle kurjus ja vaen. Taas eksleb nukker ja kõike vihkav vaim üksildasena igavikus:

ta jälle üksinda maailmas  
ta jälle kõik, mis puutus silma,  
näis talle tühine ja must,  
ei olnud lootust, armastust.<sup>83</sup>

«Deemoni» mitmed muusikalised episoodid põhinevad kaukaasia rahvaviisidel. Nendega on seotud ka ooperi üks tuntumaid numbreid — meeskoor «Ö ö ke». Peigmehe kaotavan, väsinud raskest mägirännakust, on jäänud öölaagrisse. «Saabub öö, sume öö» alustavad mehed mõtlikku viisi:

Näide 94

Andante

Ho-ченька, тёмная, ско-ро пройдёт о-на.  
Saabub öö, su-me öö, kii-re-na möödub ta.

Koori keskmises osas muutub muusika mehiseks ja dramaatiliseks:

Näide 95

Яр-ко-е солнышко в не-бе по-кажется, будет дороженьку нам освещать.  
Taevas lõõb lõk-ke-le, päi-ke-ne säte-ndab, he-le-dalt valge on jalge all tee.

Mõlemad lõigud korduvad, moodustades ülesehituse põhiplaani ABABA.

#### KÜSIMUSI JA ÜLESANDEID

1. Milliseid alasid hõlmab Rubinsteini muusikaline tegevus?
2. Kuidas hinnata Rubinsteini loomingut?
3. Iseloomustage ooperit «Deemon» ja jutustage lühidalt selle sisu.

<sup>83</sup> Lermontovi poeemi II osa 16. peatükist.



## «VÕIMAS RÜHM»

Kujunemine ja  
koosseis

«Võimas rühm», ajajärgu kõige demokraatlikum muusikute rühmitus, hakkas kujunema 50-ndate aastate lõpu poole. Rühmale pandi alus ühel muusikaõhtul A. Dargomõžski kodus, kus algas kolme noormehe — Mili Balakirevi, César Cui ja Modest Mussorgski tutvus. Neid kõiki tõi Dargomõžski majja, kus tol ajal sageli toimusid kodused kontserdiõhtud, huvi ja armastus muusika vastu.

Balakirev oli pooleli jättnud matemaatikaõpingud ülikoolis, et pühenduda armastatud muusikale. Cui ja Mussorgski olid sõjaväelased.

Teistest rohkem muusikalisi kogemusi oli Balakirevil, ehkki ta polnud saanud muusikalist haridust, vaid oli iseõppija. Omades suurepärase mälu ja olles hea klaverimängija, äratas ta imetlust oma võimega peast ette mängida igasuguseid muusikateoseid. Lisaks sellele oli Balakirev huvitav vestluskaaslane. Tema kõnemaneeer oli kõitev ning tulvil näimukusi ja originaalseid ütlusi. Teda oli võimatu mitte kuulata, sest juba oma olekuga elas ta kaasa sellele, millest rääkis või mida tegi.

Nii juhtuski, et Balakirev hakkas õpetama Mussorgskit, kes ilmutas huvi komponeerimise vastu. Õpilane oli siis 18-aastane, õpetaja temast vevalt kaks aastat vanem. Õppetöö ei toimunud nii nagu muusikaõppetunnetes tavaliselt: õppeülesannetega Balakirev oma õpilast ei koormanud. Selle asemel istuti tundide viisi klaveri taga, mängiti suurte helimeistrite teoseid ning analüüsiti siis neid põhjalikult, kusjuures sümpaatsat tunti tol ajal novaatorlike Lääne-Euroopa heliloojate H. Berlioz, Schumanni ja F. Liszti loominguga vastu.

Sageli võtsid õppetundidest-muusikaõhtutest osa ka Cui ja kunstikriitik Vladimir Stassov — ägedaloomuline, võimsa kogu ja veel võimama hääle ning suure eruditsiooniga inimene. Stassov oskas huvitavalt rääkida kõigest: kirjandusest, maalikunstist, muusikast, arhitektuurist, kulptuurist, ajaloost ja poliitikast. Seejuures kaitses ta tulise demokraatlike ühiskondlike ideid ja rahvuslikku kunsti. Rahvusliku kunsti eest oli ta valmis läbi minema tulest ja veest ning võttis oma kaitse alla kõik, kes sammusid sama rada. Tema algatusel loeti Belinski, Dobroljovi ja Herzeni teoseid ning vahetati mõtteid loetu üle.

60-ndate aastate alguses liitus Balakirevi sõpraderingiga veel kaks inimest muusikahuvilist — 17-aastane merekooli õpilane Nikolai Rimski-Korsakov ja 29-aastane keemiaprofessor Aleksandr Borodin. Balakirev võttis mõlema õpetamise enda hooleks ja alustas tööd samal meetodil nagu varem Mussorgskiga.

Nii kujunes Peterburis 60-ndate aastate alguseks noorte muusikute ring, mida nimetati selle organiseerija järgi Balakirevi ringiks, pärast 60-ndate ka «Võimsaks rühmaks» või heliloojate arvu järgi «Vene viisi-  
rühmaks».

Nimetuse «Võimas rühm», mida praegu kõige rohkem kasutatakse, sai Balakirevi 60-ndate aastate keskel ühest Stassovi muusikakriitilisest artiklist, kus vene rahvusliku muusikute koolkonda nimetati väikeseks, kuid juba võimsaks rühmaks. Kuigi Stassov

pidas silmas kõiki rahvuslikke heliloojaid, ka eelmist põlvkonda, hakati nimetust kohe kasutama Balakirevi ringi kui selleaegsete heliloojate hulgas kõige rahvuslikuma rühmituse kohta.

Armastatud žanrid

Suurt tähelepanu pöörasid «Võimsa rühma» heliloojad vokaalmuusikale, eriti ooperile ja laulu-  
žanritele kui laiemale publikule kõige kergemini mõistetavatele muusikaliikidele. Instrumentaalloomingus, mida samuti viljeldi, eelistati programmilist muusikat, lähtudes üldmõistetavuse printsiibist.

Ühtse loomingulise grupina tegutses «Võimas rühm» 70-ndate aastate alguseni. Sõprussidemed püsisid küll ka edaspidi, kuid nõrgenesid: Balakirev ei ilmutanud enam endist aktiivsust, Cui sattus mõningates kunstiküsimustes isegi kaaslastega vastuollu ja ka Rimski-Korsakovil, kes kutsuti 70-ndate aastate alguses Peterburi konservatooriumi õppejõuks, oli nüüd vähem aega sõprade jaoks.

## MODEST MUSSOROSKI (1839—1881)

Demokraat ja  
kriitiline realist

Modest Petrovitš Mussorgski oli tulihingeline demokraat ja kõige julgem novaator «Võimsas rühmas». Vaimustusega võttis ta omaks revolutsiooniliste demokraatide ühiskondlikud ideed ja realistlikud kunstivaated. Olles veendunud, et kunst peab olema ühiskondliku progressi teenistuses, tõestas Mussorgski oma loominguga, et ka muusika, mida ollakse harjunud pidama eeskätt tundeid ja elamusi väljendavaks kunstiliigiks, on võimeline ühiskondlikes küsimustes kaasa rääkima. Mussorgskit nagu kõiki demokraate tol ajal erutas kõige rohkem vene talupoja saatus, millele ta kogu hingest kaasa elas. Teda ei jättnud külmaks rahva petmine 1861. a. talurahvareformiga ning talle ei jäänud märkamatuks julm arveteõiendamine rahvaliidumise osavõtjatega. Vene rahvast ja vene talupojast, kellest jutustavad V. Belinski, N. Nekrassovi, M. Saltõkov-Štšedrini, V. Surikovi, I. Repini ja teiste realistide teosed, kõneleb oma loomingus ka Mussorgski. «Mussorgski looming on terve ookean vene elu ja vene inimesi, nende karaktereid, omavahelisi suhteid ja eluraskusi,» kirjutas V. Stassov.

Mussorgski on suurim kriitiline realist vene muusikas. Jätkates suunda, mille algatajaks vene heliloomingus oli A. Dargomõžski, mõistab ta teravalt hukka selle, mis pidurdas ühiskonna arengumist. Tema kriitika on veel julgem ja laiahaardelisem kui Dargomõžskil. Hellsesse kunsti, mis ilustab ja idealiseerib tegelikkust, suhtus Mussorgski vaenulikult. «Tahan kujutada elu ilma kassikullata,» sõnastas ta oma realistikreedo ühes kirjas Repinile.

Helikeele uuendaja

Ka helikeele valdkonnas oli Mussorgski revolutsionäär. Tahtmata käia sissetallatud radu, rakendas ta oma mõtete muusikaliseks edasiandmiseks uusi, tolle aja kohta väga julgeid helivõtteid. «Ole julge! Edasi uutele randadele!» — need hoogsad sõnad kirjast Stassovile võtavad juhtlausena kokku tema loomingu novaatorliku põhimõtte. Mussorgski harmoonia on rangeid reegleid





Modest Mussorgski

ignoreeriv ning vahel üsna kare ja krobeline; originaalne on tema meloodia, mis põhineb kõne ja rahvalauluelementide sünteesil. Ta armastab vabadust ka vormi osas: enamasti on teosed läbi komponeeritud<sup>84</sup>, rangelt sümmeetrilist ülesehitust leidub harvem.

**Laulud** Mussorgski loomingus domineerib vokaalžanr. Lauludes süvendab Mussorgski peamiselt Dargomõžski poolt alustatud sotsiaalset ja satiirilist teemat. Muid laulu- liike, eriti tunderomansse, on tema loomingus vähem.

Olulise osa Mussorgski lauludest moodustavad portreed ja pildid vaeste inimeste elust. «Kalistrat», «Hällilaul Jerjomuš kale», «Kallis Sav- višna», «Vaeslaps» — kõik need sügava kaasatundmisega kirjutatud

<sup>84</sup> Lähikomponeeritud vorm — ilma kindla vormiskeemita, vahetult sisust lähtuv muusikateose ülesehitus. Eriti sageli kasutatakse lähikomponeeritud vormi vokaalmu- sikas, kus see kõige paremini võimaldab edasi anda teksti sisu.

loepärased elupildid väljendavad protesti ühiskonnas valitseva sotsiaalse ebavõrdsuse vastu.

Teises Mussorgski poolt armastatud laululiigis — satiirilises lau- lus — tuleb ilmsiks tema tugev huumorimeel ja teravmeelsus. Mitmetes lauludes («Klassik», tsükkel «Pildikast») on pilkealusteks «Võimsa rahma» vastased. Jumalasulase välise vagaduse taha peidetud maiste motete üle muigab Mussorgski «Seminaristis». Tema kõige populaarsem laul «Kirp» aga pilkab rumalust ja lipitsemist.

«Kirbu» tekst pärineb Goethe «Faustist», kus seda laulab Mefisto. See on lugu kuningast, kes armastas oma kirpu rohkem kui venda, riietas kirbu sametisse, andis rinda ordeni ja nimetas ministriks. Kohe on jaol ka teised kirbud — rumaluse kehastajad, teda suursugune õukond aupaklikkusest kuninga soosiku vastu alandlikult kummardab. Mussorgski hoogsas jutustavat laadi muusikas on pilget ja õelat mefistolikku naeru.

**Ooperid kui aja- loolised rahvadraamad** Kõige kaalukamad teosed Mussorgski loomingus on ooperid «Boriss Godunov» ja «Hovanštšina».<sup>85</sup> Mussorgski nimetas neid mitte ooperi- leks, vaid muusikalisteks rahvadraamadeks. Selline uudne žanrimäng vihjab rahvastseenide rohkusele, kuid sisaldab ka vanu traditsioone purustavaid jooni. Nimelt ei ole rahvas Mussorgski rahva- draamades ainult dekoratiivne taust, sündmuste passiivne pealtvaataja, nagu oli ooperilaval seni tavaks, vaid aktiivne tegelane, kes võtab osa sündmustest ja mõjutab nende käiku. Uudne on rahvastseenide muusi- kaline külg. Traditsioonilisi ümaraid ooperikoore on Mussorgski rahva- draamades vähe. Enamiku massistseenide muusika jäljendab rühmadesse jaotatud rahva (kileda häälega eided, pikaldase jutuga vanamehed jt.) kõnelust.

«Boriss Godunov» ja «Hovanštšina» on ajaloolise sisuga teosed: esi- meste sündmused arenevad XVI ja XVII sajandi vahetusel, tsaar Borissi valitsemisajal, teise tegevus toimub Peeter I valitsemise algaastail, mil tema uuendused leidsid tugevat vastuseisu vana elukorra toetajate poolt.<sup>86</sup> Mõlemad ajalooperioodid olid rahutusterohked ning sarnanesid selle poolest Mussorgski kaasajaga. Näidata minevikusündmuste kaudu olevikku — see oligi Mussorgski eesmärgiks nende ooperite loomisel.

**«Boriss Godunov»** Mussorgski peateos ooper «Boriss Godunov» algab Borissi kroonimisega tsaariks. Vaimupime ja kur- natud rahvas on bojaaride käsul kiriku juurde kokku aetud. Mussorgski näitab siin rahvast tuima ja ükskõikse käsutäitjana.

Borissi valitsemisaeg ei kujune õnnelikuks. Sõjaks Venemaa vastu valmistuvad poolakad, kellel on teada, et Boriss sai troonile ebaausal teel — seadusliku troonipärija Dimitri mõrvarina. Levitades rahva hul- gas kuuldustega Dimitri ellujäämisest vaenu Borissi vastu, kavatsevad

<sup>85</sup> Peale nende kuulub Mussorgski loomingusse veel kolm lõpetamata ooperit. Ka «Hovanštšina» ei olnud 1881. a., mil Mussorgski suri, veel täiesti valmis. Teose lõpetas ja orkestreeris N. Rimski-Korsakov.

<sup>86</sup> «Hovanštšina» on Peetri-vastase vandenõu nimetus, mis on tuletatud vandenõu eesotsas seisnud streletside juhi vürst Hovanski nimest. Peale streletside võtsid vande- nõust osa raskolnikud (vanausulised) ja tsaaritar Sofja soosik vürst Golitsõn.



poolakad saata Venemaale oma käsilasena Vale-Dimitri. Ent niigi on Boriss kaotanud rahva usalduse. Nälgiv rahvas näeb temas oma viletsuse põhjustajat ning nõuab leiba. Nüüd ei ole laval enam tuim ja passiivne inimmass nagu ooperi alguses Borissi kroonimisel, vaid rahvas, kelle nõudmistes kõlab ülestõusu häirekell. Ning ülestõus puhkebki. Vile ja hüüetega tormab rahvas ooperi lõpupildis lavale.

Ülestõusustseeni kulminatsiooniks on koor «Rahva võitlusiha kasvab», mille sagiva rütmiga kiiretempolises muusikas on Mussorgski hästi tabanud talurahvasõdade stiili ja organiseerimatust:

#### Näide 96

*Allegro moderato*  $\text{♩} = 92$

Bassid

Рас - хо - ди - лась,  
Rah - va võit - lus -

*sf sempre f*

Раз - ру - ля - лась,  
I - ha kas - vab, võimsalt у - даль мо - ло - дец - ка - а  
val - la pää - seb rah - va jõud.

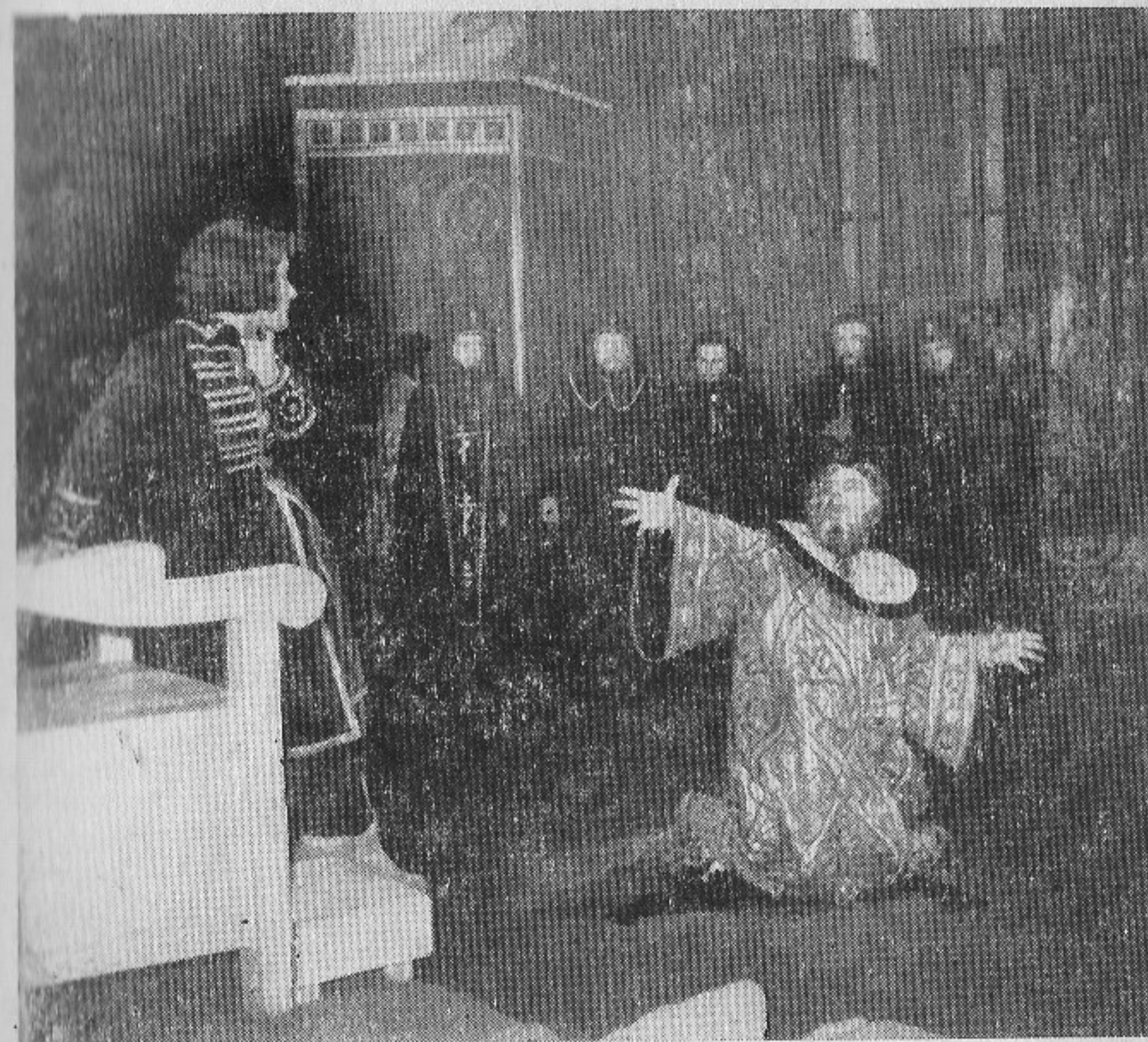
Võitlustuhinast on kantud ka üks ooperi populaarsemaid soolonumbreid — Varlaami laul —, kuigi see pole ülestõususeündmustega otseselt seotud. Tormaka hooga pajatab kloostri põgenenud munk Varlaam suurest lahingust tatarlastega, mida Ivan Groznõi pidas Kaasani linna all:

#### Näide 97

*Allegro*  $\text{♩} = 144$

Как во то - ро - де бы - ло во Ка - за - ни...  
Ükskord Kaa - sa - ni lin - na all see juh - tus...

Boriss on rahvahulkade ees võimetu. Ta ei suuda aidata viletsuses ja vaimupimeduses vaevlevat Venemaad, kuigi see oli tema siiras soov tsaarikrooni vastu võttes. Ka bojaarid sepitsevad tema vastu salanõu.



Borissi surmastseen M. Mussorgski ooperist «Boriss Godunov»

Sügavat, peaaegu meeltesegaduseni viivat piina valmistab Borissile mineviku veretöö. Suutmata oma rasket koormat kanda, Godunov hüljub ja sureb.

Borissi iseloomustab Mussorgski mitme muusikalise numbriga, neist keskne on monoloog «Käes on mul kõrgeim võim». Siin avaneb Borissi vastuoluline hing. Peamõtteks läbib monoloogi sügav mure Venemaa pärast. Monoloogi esimeses osas mõtleb Boriss armastava isana ka oma lastele. Teine ja ühtlasi ulatuslikum osa on ABA-vormis. Muusika on siin meloodilisem ja pingelisem ning muutub lõpposas dramaatiliseks, väljendades Borissi piinu kuriteo pärast.

#### Näide 98

*Andante*

Тяжка десни - ца гроз - ного суд - ии, у - жасен приговор душе преступной  
On võimsa kohtu - mõistja kä - si karm, sest raske roim ju minu hinge vaevab.



Instrumentaalteosed  
«Pildid näituselt»

Kuna Mussorgski huvitus esmajoones vokaalžanrist, on tema instrumentaallooming suhteliselt väiksem. Ent ka siin ilmneb tema meisterlikkus. Suuremat tähelepanu pälvivad kaks teost — programmiline orkestripilt «Õõ Lagedal mäel»<sup>87</sup> ja 10-osaline klaverisüit «Pildid näituselt»<sup>88</sup>.

Väga populaarne on «Pildid näituselt», mis tõi vene klaverimuusikasse uusi jooni. Uudne on klaverikäsitlus: vastukaaluks seni valitsenud kammerlikule stiilile kõlab «Pildid näituselt» laialt ja orkestraalselt. Uudne on ka tugev venepära, mis peaaegu puudub nokturnides, valssides ja teistes tollal moes olnud romantilis-lüürilistes miniatuurides. Kõige rahvuspärasemad on süüdi kaks viimast osa — «Baaba-Jagaa» ja «Kilevi Võiduvärv» —, eriti aga piltide vahemängud, nn. «Jalutuskäigud» oma tugevalt rahvalaulupärase meloodiaga:

Näide 99



Süüdi loomisele inspireeris Mussorgskit ühe tema maalikunstnikust sõbra<sup>89</sup> teoste näitus, kus oli eksponeeritud portreid, akvarelle loodusest, arhitektuurivisandeid, kostüümikavandeid teatrilavastustele jm. Niisama erilised kui näituse väljapanekud on ka süüdi osad. Ent kõikide osade ühiseks omaduseks on äärmine piltlikkus. Muusika sageli lausa manab silme ette konkreetseid pildikesi. Kauge keskajaga seostub «Vana lossi» hämar ja poeetiline muusika. Nagu kuskilt eemalt, sajandite sügavusest, kostab trubaduuri nukker ja romantiline viis:

Näide 100



«Härjavankri» pikaldast raske rakendi liikumist annavad edasi madalad akordid jõulises *forte*'s ja raskepärane rõhutatud meloodia:

Näide 101



<sup>87</sup> Teose programmi aluseks on rahvajutud nõidadest, kes pärimuste järgi kogunevad jaanilõõl Lagedale mäele pidutsema.

<sup>88</sup> Süüti esitatakse tihti ka orkestriga, silmapaistva prantsuse helilooja M. Raveli orkestreeringus.

<sup>89</sup> Kunstnik ja arhitekt V. Hartman.



V. Hartmani joonistus «Kilevi Võiduvärv»

Niisama konkreetne on muusika teistes piltides: kanaema ümber siutsuvat tibuperet iseloomustab vallatlev muusika («Munast kooruvate kanapoegade ballett»); terava rütmiga meloodia jäljendab rikka juudi kõrki ja üleolevat kõnet ning nobe ühetooniline meloodia vaese juudi halisemist («Kaks juuti»); turunaiste keelepeksu annab edasi ülikire, sagiv muusika («Limoges'i turg») jne.

## ALEKSANDR BORODIN (1833—1887)

**Keemia ja muusika** Aleksandr Porfirjevitš Borodinis olid ühendatud andekas keemik ja suur muusik. Loodusteadused kõltsid teda juba lapsepõlves, kuigi ta tegeles meelsasti ka kirjandusega, armastas joonistada ning õppis kerge vaevaga selgeks mitu võõrkeelt. Ka muusikaharrastus sai alguse lapsepõlves. Borodin õppis flööti, tsellot ja klaverit ning võttis osa kodustest muusikaõhtutest, mängides vahel ka ise ansamblites kaasa. Varakult katsetas ta heliloominguga. Suuremaks kutsumuseks oli siiski keemia. Huvi keemia vastu viis



Borodini 17-aastaselt Kirurgilise Arstiteaduse Akadeemiasse. Ta oli põhjalik ning töökas teadlane, kes pälvis juba noorena rahvusvahelise tunnustuse ning 29-aastasena professorikutse.

Varsti pärast professoriks saamist tutvus Borodin Balakireviga. Viimase innustusel ärkas temas sügavam huvi heliloomingu vastu. Siitpeale jaotas Borodin end kahe isanda — keemia ja muusika vahel. Lõvi osa ajast kuulus küll keemiale, muusikale jäid vaid pühapäevad ja vabad õhtutunnid. Seepärast ei ole Borodini teoste arv eriti suur. Kuid kõik, mis ta on pärast liitumist Balakirevi ringiga kirjutanud (ooper «Vürst Igor», 2 sümfooniat, 2 keelpillikvartetti ning kümnekond laulu), kuulub vene muusikaklassikasse.

**Loomingu iseloom ja II sümfoonia**  
Borodin on tugeva isikupära ja rahvusliku helikeelega komponist. Tema jõuline muusika kannab kuulaja muistsetesse vägilasaegadesse. Rahulikult ja laialt, arhailiste meloodia- ja harmooniakujundite abil jutustavad tema teosed minevikust, vägilastest, nende kangelastegudest ja tugevusest.

Eriti palju vägilaslikkust on II sümfoonias, mida tuntaksegi «Vägilassümfoonia» nime all.<sup>90</sup> Selle alapealkirja andis sümfooniale Stassov. Borodin oli kord Stassovile öelnud, et I osas püüdis ta luua pilti vägilaste kokkutulekust veetšele, III osas elustada muistse lauliku Bojani kuju, kes gusli saatel jutustab böliinat vanadest aegadest, ning finaalis (IV osa) anda hoogsat ja rõõmsat peopilti.

Kõige vägilaslikumalt kõlab sümfoonia I osa. Mehisust ja jõudu väljendab juba teema, mille esitavad keelpillid unisoonis vaskpillide massiivsete akordide saatel:

Näide 102



See energiline kujund, mis kordudes ja muusika arenedes muutub veel võimsamaks, on I osa peateemaks. Kõrvalteema on samuti lai ja eepilist laadi, kuid kõlajõult nõrgem ning ta tähtsus arenduses on väiksem:

Näide 103



<sup>90</sup> «Vägilassümfoonia» valmis 1876. a.

«Vürst Igor»  
Nagu Borodini sümfooniad, nii jutustab ka tema ainuke ooper «Vürst Igor» kaugetest vägilasaegadest. Sellepärast võiks sedagi teost II sümfoonia alapealkirja eeskujul nimetada vägilasooperiks.

«Vürst Igori» aluseks on XII sajandi lõpust pärinev eepos «Jutustus Igori sõjaretkest». See jutustab sõjakäigust, mille Kiievi vürstid võtsid ette riigi igipõliste vaenlaste — polovetside vastu.

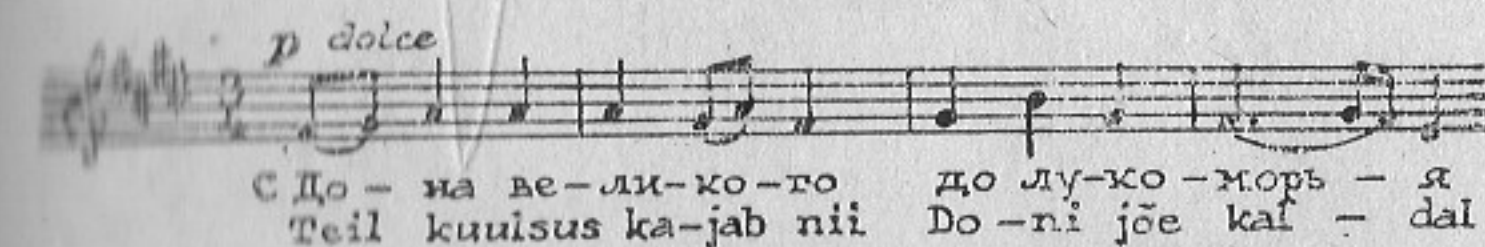
Ooper algab Putivli vürsti Igori ja tema sõjameeste teelesaatmisega. Rahvas ülistab vürsti lauluga, mille võimas ja jõuline muusika väljendab patriootilisi tundeid. Ülistuskoori muusika meenutab oma rahuliku laia voolavuse ja arhailiste harmooniliste kõladega vanu eepilisi laule. Arhailisust on ABA-vormi mõlemas teemas, nii ülevas ja pidulikus esimeses teemas

Näide 104



kui sujuvas ja mahedas teises teemas:

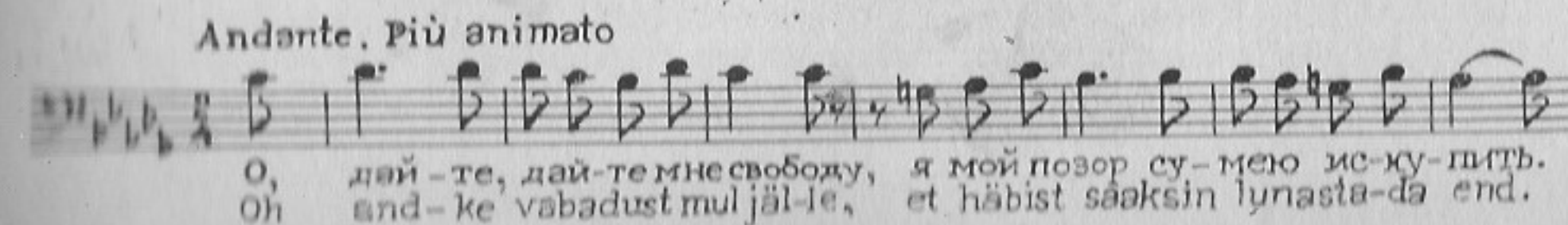
Näide 105



Ootamatult toimub päiksevarjutus. Rahvas näeb selles halba ennet, kuid Igor otsustab siiski teele asuda. Retk nurjub. Igor langeb vangi, polovetsid aga lähenevad Putiville, hävitades ja põletades kõik, mis satub nende teele.

Igor on mures oma maa ja rahva pärast. Tema palav soov on vabaneda vangist, koondada väed ja alustada uuesti võitlust. «Oh andke vabadust mul jälle, et häbist saaksin lunastada end!» Need sõnad koos jõulise meloodiaga läbivad patriootilise juhtmotive Igori aariat:

Näide 106







Stseen A. Borodini ooperist «Vürst Igor»

Aaria keskmises osas mõtiskleb Igor Jaroslavnast, oma abikaasast. Südamlikult kõlab laulev armastusteema:

### Näide 107

Meno mosso

*dolce*



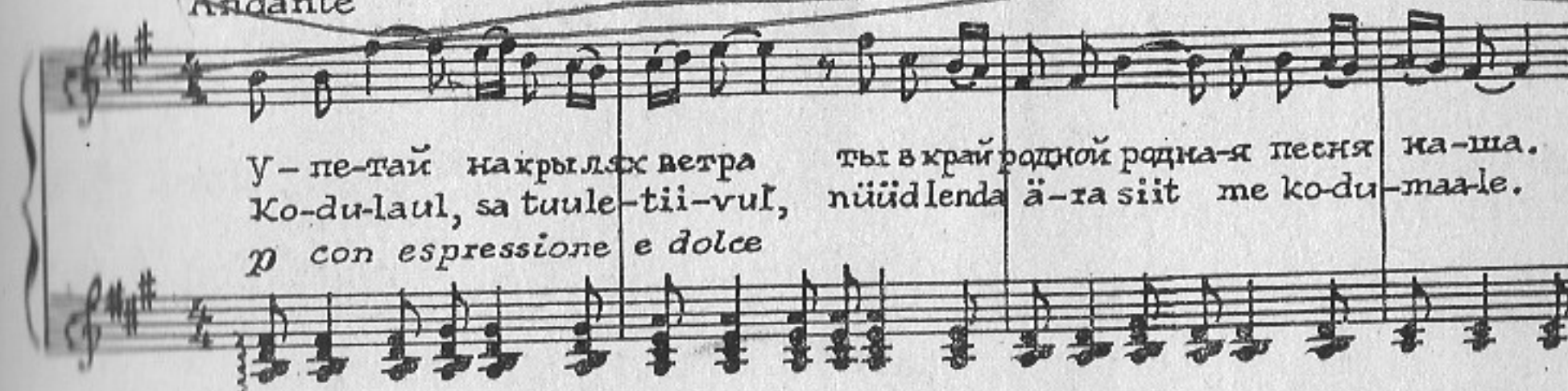
Ты од-на то-лус-ка ла-да, ты од-на ви-нить не ста-нешь,  
Ai-nult sa, mi kal-lis kaa-sa, ai-nult sa ei süü-dis-ta mind ii--al,

Polovetside khaan Kontšak kohtleb Igorit külalislahkelt, lootes teda liitlaseks meelitada. Et lahutada Igori meelt, laseb ta oma rahval tantsida. Polovetside tantsud paeluvad oma eksootiliselt värvikireva muusikaga ja on parimaid näiteid vene heliloojate orientaalsetest heliteostest.

Tantsides ja lauldes ülistavad polovetsid oma maad ja khaani. Stseenis on neli erinevat muusikalist episoodi: lüüriline ja raugelt igatsev tütarlaste tants laulu saatel,

### Näide 108

*Andante*

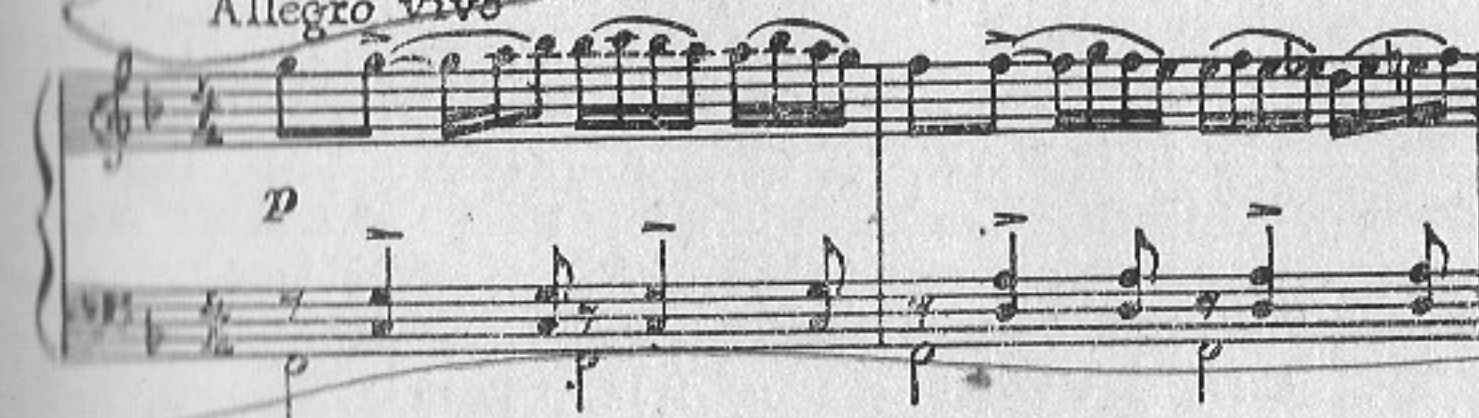


У-пе-тай на-крыл-ся ве-тра ты в край родной родна-я песня на-ша.  
Ko-du-laul, sa tuule-tii-vul, nüüd lenda ä-ra siit me ko-du-maa-le.  
*p con espressione e dolce*

tuline meeste tants,

### Näide 109

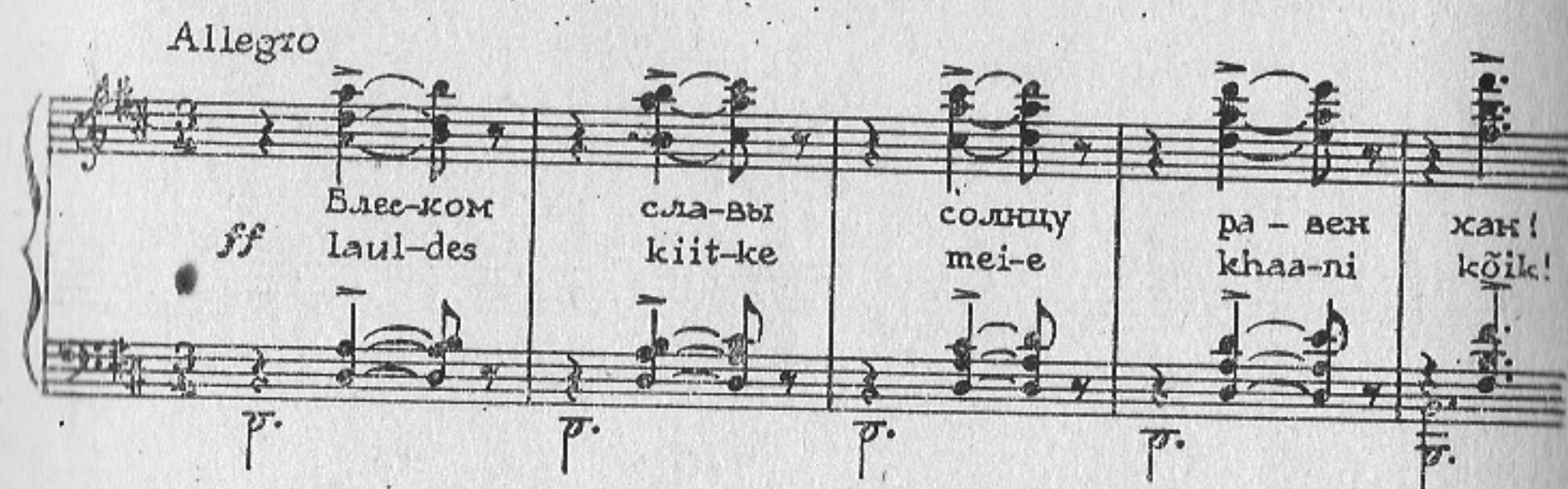
*Allegro vivo*



hoogne sünkopeeritud rütmiga üldtants khaani ülistava kooriga,



# Näide 110



ning kiire teravarütmiline poiste tants:

# Näide 111



Tuuakse vene vange, kes jutustavad, kuidas polovetsid laastavad Vene linnu. Kodumaa nimel paluvad vangid Igorit kasutada äraandja polovetsi abi ja põgeneda. Ooper lõpebki Igori tagasitulekuga Putivlisse. Onnelikuna võtab teda vastu Jaroslavna, rahvas tervitab oma vürsti piduliku kooriga.

Kammermuusika ja  
lüürika

Kuigi lai, vägilaslik eepika on Borodini muusikale kõige iseloomulik, on tema loomingus ka palju hella lüürikat. Lüüriline on Jaroslavna muusika

«Vürst Igorist», lüürilised on mitmed romansid («Kauge kodumaa kallastele» jt.). Kõige paremini näitab Borodin end lüürilise keelpillikvartettides. Eriti palju õrnust on Kvartetis nr. 2, mille südamlik III osa «Nokturn» on populaarsemaid teoseid vene kammerloomingus.

## NIKOLAI RIMSKI-KORSAKOV (1844—1908)

Kas merevägi  
või muusika

XIX sajandi teise poole vene muusikute hulgas oli Nikolai Andrejevitš Rimski-Korsakov populaarsemaid ja autoriteetsemaid.

Lapsepõlves Rimski-Korsakov muusiku elukutsest ei unistanud. Siis olid talle suureks eeskujuks mereväehvitserist vanem vend ja admiralist onu. Perekonnatraditsioonide kohaselt pidi meremees saada ka temast. Kuid enne kui ta oma lapsepõlvunistuse teostas ja Peterburi merekooli lõpetas, tekkis huvi muusika vastu. Vägisi kippus muusika



Nikolai Rimski-Korsakov

tulevase mereväehvitseri elus esikohta vallutama, eriti pärast tutvumist Balakirevi ja tema sõpradega. «Tol ajal armastasin ma muusikat juba tõesti kirglikult ja hakkasin unistama muusiku elukutsest,» kirjutas Rimski-Korsakov hiljem oma mälestustes.

Siiski tõrjus meri muusika veel korraks tagaplaanile, sest 18-aastaselt verivärskel ohvitseril tuli kaugsõiduklipperil kaasa teha ligi kolm aastat kestev merereis. Mered ja ookeanid, eksootilised troopikaööd, kauged maad ja võõrad rahvad pakkusid küll palju uusi muljeid ja rikastasid kunstnikufantaasiat, kuid meremeest Rimski-Korsakovist ei saanud. Pärast tagasipöördumist Peterburi ja taaskohtumist Balakireviga kaldus vaekauss juba lõplikult muusika poole. Merele Rimski-Korsakov enam ei läinud, mõne aja pärast pühendus ta täielikult muusikale.

Loomingu iseloom

Kogu oma rohkem kui 40 aastat kestnud muusikalise tegevuse vältel komponeeris Rimski-Korsakov





Nimikangelane N. Rimski-Korsakovi ooperist «Lumivalgeke»

pidevalt. Üksteise järel valmisid, ooperid, orkestriteosed, romansid, klaveripalad ja teised teosed.

Enamikule ta teostele on omane rahulikult jutustav ja kirjeldav väljenduslaad, tormilist dramatismi ja pingelist arengut on ta muusikas harva. Kõige eredamalt vallandub Rimski-Korsakovi heliloojatalent muusikalistes maalingutes. Tema kirevalt fantastilised muinasjutupildid on rikkad huvitavatest kõlakombinatsioonidest ja leidlikest orkestrivärvideist. Palju võlu ja värvivaheldust on ka looduspiltides, mille hulgast väärivad esiletõstmist suurepärase meremaalingud. Mere nüansse tundis ta hästi. Merereisil laius tema ümber kuude kaupa ookean, kord sünye, vaenulik ja tormine, kord sõbralik, unelev ja raue. Reisilt saadud rikkalikud muljed elustuvad mitmes teoses (ooperis «Sadko», sümfoonilises süidis «Šeherezade» ja mujal), mille eriilmelisi helipilte võiks võrrelda I. Aivazovski kuulsate meremaalingudega.

Rimski-Korsakovi loomingul on tugev side rahvapärandiga. Ammendamatuks allikaks olid talle vene laulu- ja tantsuviisid, mida ta on kasutanud nii algupärasel kujul kui ka eeskujuna uute samalaadsete loomisel. Paljudele teostele andsid materjali rahvajutud ning vanad kombad ja tavad, mille vastu helilooja suurt huvi tundis.

Ooperid.

«Lumivalgeke»

Rimski-Korsakovi lemmikžanriks oli ooper. Ka arvuliselt on ooperid ta loomingus esikohal: neld on ta kirjutanud 15. Enamasti on need rõõmsailmelised teosed, kusjuures helilooja poolehoid kuulub eelkõige muinasjutule. Puhtmuinasjutulise sisuga on «Surematu Kaštšei», «Kuldkikas»

ja «Muinasjutt tsaar Saltanist» (kahe viimase aluseks on Puškini tuntud muinasjutud). Kuid ka tõsiellu armastab Rimski-Korsakov põimida muinasjutusugemeid. Nii on ta teinud «Sadkos» ning mõlemas Gogoli-aineis ooperis «Maiöö» ja «Jõuluöö». Tõsielulistest ooperitest on tuntuim ajaloolis-psühholoogiline «Tsaari mõrsja», mille sündmused arenevad Ivan Groznõi ajal.

Üks õnnestunumaid muinasjutoopereid kogu maailma ooperiloomingus on «Lumivalgeke» (1880—1881). See on helge kevadine lugu, üsna sarnane A. Ostrovski näidendiga, mis on talle aluseks.

«Lumivalgekese» tegevus toimub ennemuistsel ajal berendeide muinasjutumaal. Siin ei tunda ülekohut ja elatakse targa ning loodust ülistava tsaar Berendei juhtimisel lihtsat ja ükameelset elu. Kõik oleks hästi, kui päikesejumal Jarilo ei kannaks berendeide peale nelle arusaamatul põhjusel viha. Jarilo pahameele põhjuseks on Kevade ja Pakase tütar Lumivalgeke. Päikesejumal on Pakasele armukade Kevade pärast ja ei saada enjendavaid kiiri nüüd ka berendeide maale, sest Lumivalgeke elab nende metsades. Kõige Metsavaimu kaitse all on Lumivalgeke sirgunud kauniks neiuks. Talle ei anna talu karjus Leli laulud, mis ulatuvad ka siia, «ürgpadrikusse, kus iial jää ei sula», ja aratavad temas soovi minna elama inimeste hulka.

Lumivalgekese igatsus väljendub tema aarias.<sup>91</sup> Kolmeosalise vormi (ABA) äärmiselt, vallatleva ja huikelise meloodiaga osades laulab Lumivalgeke neidude marjulaikudest ja mängudest, millest temagi tahaks osa võtta:

#### Näide 112

Allegretto capriccioso poco rit.

С подруга-ми по-я-го-ду ходить, на о-зёр-ных ве-сель-ях от-зы-ваться.  
Ma marju-le läeks nei-du-de-ga koos ja vastaks nende huige-tele rõõmsalt

Keskmine osa on seevastu laulvam ja igatsevam:

#### Näide 113

Adagio

в су-мер-еч-ки те-бя у-те-шу,  
siis õr-nalt sind ma häma-ru-ses trööstin,

Lumivalgeke saab vanematelt loa asuda elama inimeste juurde. Seal armub temasse noor kaupmees. Ent Lumivalgeke, kes on isalt pärinud jäise südame, ei mõista sooje tundeid ega suuda vastu armastada. Kevad kingib talle võlupärja, mis äratav armastust ka tema südames. Kuid vabanedes külmusest, kaotab Lumivalgeke kaitse Jarilo eest ja sulab. Lumivalgekese hukkamisega lõpeb Pakase võim berendeide riigis, taas tõuseb päike, taas on Jarilo võtnud berendeide maa oma kaitse alla.

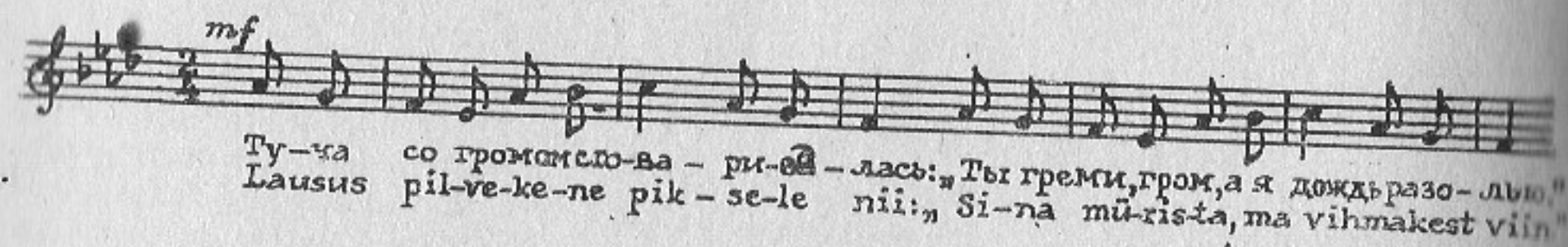
«Lumivalgekese» muusika võlub värvikate poetiliste loodusemaalingute ning oskuslikult tehtud rahvaviisiseadetega. «Seda ooperit kirjutas kuulasin ma tähelepanelikult rahvaloomingu ja looduse hääli,» märgib Rimski-Korsakov.

<sup>91</sup> Lumivalgekesele on ooperis mitu sooloonumbrit. Seda aariat laulab ta proloogis.



Seos rahvaloominguga on kõige tugevam rahva elu käsitlevates kooristseenides, millest suurem osa on seotud vanade kommete ja mängudega (kevadise ja suvise pööripäeva kombed jne.). Ka Leli kõik kolm laulu meenutavad rahvaylise, ehkki need on tegelikult helilooja looming. Tuntuim Leli lauludest on viimane, milles ta pajatab jaanipeoliste äikesest ja pilvest, kes leppisid kokku müristada ja vihma valada, ning marjulistest-neiukestest. Muusika sarnaneb vanade ringmängulauludega. Salme on kolm, iga salmi esimene pool on rahulikult jutustava iseloomuga,

#### Näide 114



teine pool (instrumentaalne refrään) aga elav ja tantsuline ning meenutab karjase rõõmsat vilepillimängu:

#### Näide 115



«Sadko» Teine Rimski-Korsakovi tuntud ooper on «Sadko»<sup>92</sup> (1894–1896). Ooperi süžee aluseks on vana Novgorodi böliina osavast guslimängijast<sup>93</sup> Sadkost<sup>94</sup> ning vene muinasjutt Vetevalitsejast ja tema kaunist tütre-st.

Vastavalt tõsielu ja muinasjuttu ühendavale sündmustikule on ka muusika kahe-sugune. Valdava osa ooperist võtavad enda alla rahva-muusikal põhinevad stseenid. Seevastu veteriigi pilte iseloomustab fantastilise värvinguga muusika.

Ooperi sisu on lühidalt järgmine.

Sadko unistab purjetamisest kauge-tesse sadamatesse, et teha kuulsaks Novgorod ja selle kaubad. Võitnud kihlveoga kaupmeestelt laeva, asub ta oma kaaskonnaga teele. Ent kuhu sõita? Varjaagi, india ja veneetsia kaubakülalised jutustavad igaüks oma kodumaast — esimene rahva karmist elust põhjamaa kaljusel rannal, teine imelisest idamaast ja salapärasest linnust fooniksist, kolmas uhkest linnast sinise mere ja sinise taeva maal. Sadko otsustab Veneetsia, jõuka ja kuulsa kaubalinna kasuks. Teekond algab. Kuid pahur Vetevalitseja ei saada Sadko purjedesse tuult: ilmselt ootab merede valitseja inimohvrit. Liisk langeb Sadkole. Laskunud veealusesse riiki, võidab Sadko laulu ja guslimänguga vana Vetevalitseja südame, kes lubab talle naiseks oma kauneima tütre

<sup>92</sup> Nooruses kirjutas Rimski-Korsakov ka samanimelise programmilise sümfoonia pildi.

<sup>93</sup> Gusli — kandle tüüpi vanavene rahvapill.

<sup>94</sup> Sadko ei ole väljamõeldud tegelane, vaid Novgorodis XII sajandil elanud lalal-dase kuulsusega rahvamuusik.

Volhova. Algab fantastiline pulmapillerkaar kõikvõimalike vee-elanike osavõtul. Peo-ajalust tõuseb merel kohutav torm — laevad aina hukkuvad. Ilmub Võimas Vägilane korda looma ja käib Sadkol pillilood lõpetada. Ärgu Sadko häirigu veealuse riigi elu, sammu tagasi Novgorodi ja helistagu seal oma guslit. Volhova peab Sadkoga maa peale kassa minema, et muutuda seal Volhovi jõeks.

Üks tuntumaid numbreid ooperis on Sadko kaaskonna koor. Vana ehtsat böliina-viisi, uljast ja hoogsat, alustab eeslauljana Sadko:

#### Näide 116



Varieerides kordavad seda laevamehed ja teeleminejaid saatma tulnud linnarahvas. Koor on üles ehitatud nn. vene variatsioonide põhimõttel: kordudes jääb teema ise samaks, teised hääled aga muutuvad pidevalt.

Kuigi Rimski-Korsakov on esmajoones ooperikomponist, on ta kirjutanud ka sümfoonilist muusikat. Tema sümfoonilisse loomingusse kuulub mitmesugu-aid teoseid — sümfooniaid, süite, avamänge jm. Peaaegu kõik nad on programmilised. «Luues muusikat programmi alusel, tunnen end kodus,» tunnistas ta, mõistes, et programmilisus vastab tema piltlikule ja kirjeldavale loomingulaadile paremini kui programmita muusika.

Nagu ooperites, nii on ka sümfoonilises muusikas Rimski-Korsakovi armastatuimaks aineks muinasjutud: sümfooniline pilt «Sadko» on loo- dud vene muinasjutu järgi, süidi «Antar» programm pärineb araabia muinasjutust, «Scherezade» on seotud kuulsate «1001 öö muinasjuttu- dega» jne.

Sümfooniliste teoste hulgas on kõige tuntum «Scherezade» — idamaise koloriidiga kirev ja fantaasiaküllane neljaosaline süit. «1001 öö muinasjutud» algavad jutustusega karmist sultanist Sahriarist, kes laskis hukata kõik oma naised. Sultan kinkis elu vaid Scherezadele, kes oli talle tuhat üks ööd järgemööda jutustanud köitvaid muinaslugusid.

Rimski-Korsakovi süit algab Sahriari ja Scherezade iseloomustustega: I osa alguses kõlavad üksteise järel karm ja võimukas ning graatsiliselt õrn ja leebe teema:

#### Näide 117











Pyotr Tšaikovski

bunud pedagoogilisest tööst Moskva konservatooriumis, pühendus ta nüüd täielikult komponeerimisele. Küpsusperioodi mitmekesisest loomingust paistavad meistrisaavutustena peale IV sümfoonia ja «Jevgeni Onegini» silma veel V ja VI sümfoonia, ooperid «Padaemand» ja «Jolante» ning balletid «Unuv kaunitar» ja «Pähklipureja».

Olles vaba otsestest töökohustustest, saatis Tšaikovski talved mööda enamasti välismaal, suviti aga külastas sugulasi ja sõpru kodumaal, viibides eriti meelsasti õe juures maal, Kamenkas. Vaba rändurielu võis Tšaikovski endale lubada tänu jõuka ja helde metseeni Nadežda von Mecki toetusele. Selle targa naisega, kes Tšaikovski kunsti sügavalt austas, sidus teda 13 aastat ebatavalist sõprust. Nad ei kohtunud korraldajate teineteise mõistmisest kõneleb rohke kirjavahetus, mis on otsekui päevik, kus ilmnevad Tšaikovski kunstivaated ja kajastub paljude teoste saamislugu. See sõprus aitas Tšaikovskil üle saada ka hingelise kriisist ja üksildustundest, mille all ta kannatas 70-ndate aastate teisel poolel.

80-ndate aastate keskpaiku jättis Tšaikovski rändamise. «On kuidagi võõras ja metsik elada rändava tähena, nii või teisiti on tarvis omada kodu,» kirjutas ta ühes kirjas N. von Meckile. Helilooja valis

eluasemeks esialgu Maidanovi, seejärel Klini<sup>95</sup>, kus veetis oma viimased eluaastad. Praegu asub Klinis Tšaikovski muuseum.

Väikelinnas elades ei matnud Tšaikovski end üksindusse. Loomingulise töö kõrval, mis oli talle toonud maailmakuulsuse, tegutses ta sel ajal aktiivselt dirigendina. Esinemised Venemaal ja kontserdireisid Lääne-Euroopasse kujunesid triumfiseeriaks. Viimasel sõidul Inglismaale 1893. a., vaid mõni kuu enne surma, sai Tšaikovski eriti suure austuse osaliseks: Cambridge'i ülikool valis populaarseima vene helilooja audoktoriks.

Psühholoogilise suuna  
elupaistetev esindaja

Tšaikovski oli «Võimsa rühma» kaasaegne ja puutus oma tegevuses, eriti selle alguses, sageli kokku rühma liikmetega. Kuid tema looming erineb niisugast kui väljenduslaadilt «Võimsa rühma» omast. Tšaikovskit ei köida nagu Borodini böliinade arhailised kujundid ja vanade vägilaste sangarihood, teda ei paelu muinasjuttude kirev maailm ning vanad rahvakombed, mida eriti armastas Rimski-Korsakov; esmase tähtsusega ei ole talle ka rahva ajalugu ja ühiskondlikud probleemid, mis erutasid Mussorgskit, ning määrasid tema kunsti põhiolemuse. Tšaikovski looming on psühholoogilise sisuga, tema muusika väljendab esmajoonel inimese hingelisi elamusi. Helidesse on valatud õnnepüüdlused ja kaotusevalu, rõõm ja meeleheide, unelmad, kannatus ja lein. Iial ei püüa Tšaikovski stihhilist tunnetetulva tagasi hoida, seda mõistusega vaikima sundida. Sellest, mida tunneb süda, kõneleb avameelselt ka muusika.

Tunnete muusikaliseks väljendajaks on Tšaikovskile kõige sagedamini lüüriline, tundeküllane ja voolavalt laulev meloodia, milles võib tajuda sugulust vene romansiga. Tuginemine romansile põhjustas etteheiteid «Võimsalt rühmalt», kes pidas rahvusliku muusikastiili toitepinnaiks ainult vanu talupojalaule. Ka neid leidub Tšaikovski teostes, kuid tunduvalt vähem kui «Võimsa rühma» loomingus.

Sümfooniline muusika.  
VI sümfoonia

Tšaikovski on viljelnud paljusid žanreid — ooperit, balletti, sümfooniat, instrumentaalkontserti, keelpillikvartetti, romanssi jm. —, kuid kõige südame- lähedasem, nagu ta ise tunnistas, oli talle sümfooniline muusika. Viimast hindas Tšaikovski esmajoonel sellepärast, et see suudab tabada inimtunde kõige hapramaid ja peidetumaid varjundeid. «Sümfooniline muusika suudab väljendada kõike, milleks puuduvad sõnad» ja «sümfoonia on hinge muusikaline pihtimus», loeme tema kirjadest.

Tšaikovski on loonud üle 30 sümfoonilise teose.<sup>96</sup> Nende hulgas on kesksel kohal kuus sümfooniat. IV, V ja VI sümfoonia on viinud Tšaikovski mitte ainult vene, vaid kogu maailma suurimate sümfonistide hulka. Kõik kolm nimetatud sümfooniat kajastavad hingelist draamat, mille põhjustab õnne ja unistuste purunemine. Neis teostes ilmnevad eriti tugevates värvides Tšaikovski muusika iseloomulikud omadused — vapustavate hingeelamuste ja õnneunistuste terav konflikt ning sellest

<sup>95</sup> Klin asub Moskvast umbes 90 km kaugusel, Maidanov selle naabruses.

<sup>96</sup> Arvesse on võetud ka õppeaja looming.



tuleneyad suured meeleolukontrastid, jõuline dramatism ja tormiline protest saatuse vastu.

Tšaikovski sümfoonilise loomingu tipuks on VI sümfoonia (h-moll) alapealkirjaga «Pateetiline». Teose kõrgeimateks väärtusteks on meisterlik ülesehitus ja «muusikalise pihtimuse» suur emotsionaalne mõjujõud. «Sellesse sümfooniasse panin ma kogu oma hinge. Kõik siin on subjektiivne» — need Tšaikovski sõnad lubavad VI sümfooniat nime- tada helilooja enda unistuste ja kannatuste sümfooniks, seda enam, et see teos sai Tšaikovski luigelauluks. Esiettekandel, mida dirigeeris autor ise, ei aimanud keegi, et ta hoiab taktikeppi viimast korda, et juba 9 päeva pärast, 6. novembril<sup>97</sup> 1893. a. röövis koolera Venemaalt ühe tema suurimatest muusikutest.

VI sümfoonias on neli osa.

I osa vormiks on sonaat-allegro sissejuhatuse ja koodaga.

Sissejuhatuses (*Adagio*) valitseb üsna meeleolu. Väsinult kõlab fagoti esituses tumeda koloriidiga pikalduv meloodia. Väsinult kõlab fagoti esituses tumeda koloriidiga pikalduv meloodia.

#### Näide 119

*Adagio*



Samasugusest tunde- ja rahunemine, uus heitlus ja taas vaibumine. Kuid siis ha- rade hinge unistused, meeleolu maheneb ning keelpillid alustavad tundeküllast ja laul- va kõrvalteemat:

#### Näide 120

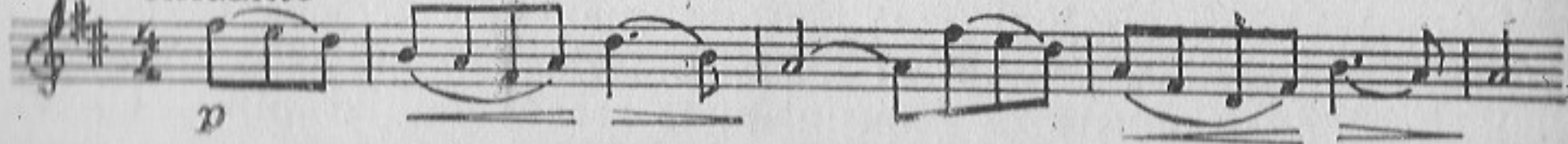
*Andante sostenuto*



See on saatuslik jõud, mis lõhub inimese õnne ja segab teda sihi saavutamisel... see on nagu Damoklese mõök, mis ripub pea kohal ja mürgitab alaliselt hinge... kirjutab Tšaikovski.

#### Näide 121

*Andante*

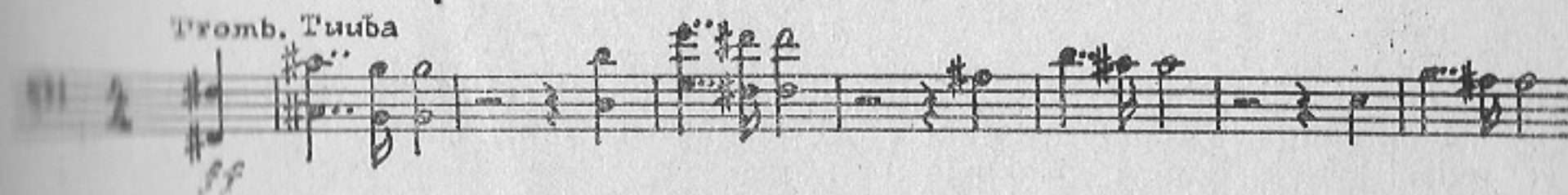


<sup>97</sup> Vana kalendri järgi 25. oktoobril.

Saabunud on õnn — igatsetud soojus ja hingerahu. Ent unelmad on haprad ja tühjad ajutine. Onneteema vaibub vaikusse ning raksatava äikeselöögiga vallandub torm. Järjest ägedamaks muutuvad meeleheiteluhangud, järjest suuremaks kulminatsioonid. Pinge kõrgpunktil kõlab vaskpillide fanfaarne ja ülimalt jõuline teema. Hinge laastab ahastav karje:

#### Näide 122

*Tromb. Tuuba*



Järgneb vaikus. Unistav, õnne igatsev kõrvalteema toob teistkordselt järsu meele- olumuutuse. Tunded on küll rahunenud, kuid nukrad. Ka vaikne ja leinamarsilik kooda, mis lõpetab sümfoonia I osa, ei kõnele unistuste ja lootuste täitumisest.

II osa — graatsiline ja sujuv valss  $\frac{5}{4}$ -taktimõõdus — on lüüriliseks kontrastiks dramaatilisele I osale. Siin domineerivad helged ja elevil meeleolud, ehkki valsi trio<sup>98</sup>, mille meloodia meenutab eesti rahvalaulu «Kallis Mari», kõlab valuliselt ja igatsevalt.

III osas (*Allegro molto vivace*) valitseb rõõm ja elutahe. Esimene teema on skertsolikult tõtleb, elav ja rahutu. Üsna varsti ilmuvad ka teise, marsiteema motiivid, mis alguse tagasihoidlikult ja katkendlikult, edasi aga üha kindlamalt ning paisuvad lõpuks mehiseks võidumarsiks.

IV osa (*Adagio lamentoso*) väljendab taas leina ja kannatust. Finaal, sümfoonia kõige traagilisem osa, kõlab kui valuline hüvastijätt eluga. Meeleolud on väsinud, võit- lusahe raugenud. Ei ole enam jõudu saatusest jagusaamiseks.

#### IV sümfoonia

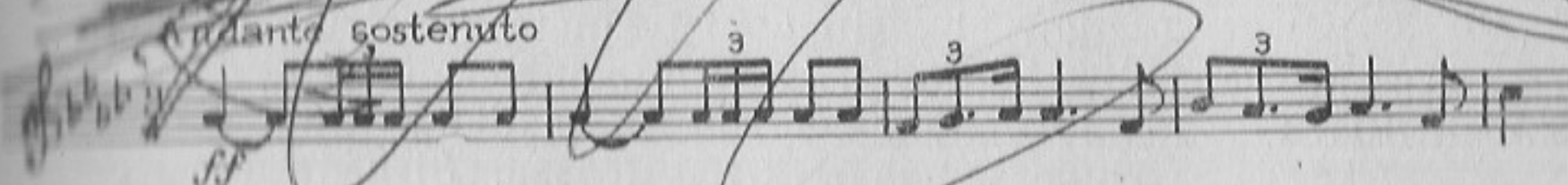
Kui VI sümfoonia lõpeb hääbumisega, siis IV süm- foonias (f-moll) tähistab optimistlik finaali võitu elu- raskuste üle.<sup>99</sup>

IV sümfoonia kirjutamise ajal oli Tšaikovskil elav kirjavahetus Nadežda von Meckiga. Kirjades tehtud viited sümfoonia sisu kohta on tänuväärseks abivahendiks muusika mõistmisel.

Sümfoonia peamise mõtte avab Tšaikovski juba I osa (sonaat-allegro) sissejuha- tuses. Ahvardavalt kõlab puhkpillide esituses terava rütmiga fanfaarne teema:

#### Näide 123

*Andante sostenuto*



See on saatuslik jõud, mis lõhub inimese õnne ja segab teda sihi saavutamisel... see on nagu Damoklese mõök, mis ripub pea kohal ja mürgitab alaliselt hinge... kirjutab Tšaikovski.

Rahutu rütmiga peateema kajastab ärevaid emotsioone:

<sup>98</sup> Trio — siin kolmeosalise vormi keskmine osa.

<sup>99</sup> Samasuguse kontseptsiooniga on ka V sümfoonia (e-moll).



# Näide 124



Kõrvalpartii väljendab selleski sümfoonia õnnetunnet: «Vähehaaval haaravad sind unistused, kõik sünged ja rõõmutu ununeb. See ta ongi — õnn!» Unistus ja õnnemeelolu annavad edasi kaks helget valsilikku teemat:

## Näide 125



Ent õnn on petlik: tootluse piiril kõlab saatuse sünged ähvardusena uuesti sissejuhatuse teema ning põhjustab tootluses dramaatilise hingeheitluse, mis ei vaibu ka repriisis.

II osa meloodiline muusika viib unistavasse meeleolu: «See on melanhoolne tunne, mis haarab meid mõnikord pärast päevatööd väsinuna kodus istudes... Mõtted rändavad minevikku, noorusse... On nukker ja kuidagi magus kanduda möödunusse.»

III osa «...pole määratletud kindlate tunnetega. Need on tujukad arabeskid, tabamatud pildikesed, mida fantaasia esile manab. Hing ei ole rõõmus ega ka kurb...»

IV osa tekitab ettekujutuse hoogsast ja tujuküllasest rahvapeost: «Kui sa el leia endas rõõmu, mine rahva hulka, kes oskab lõbutseda. Ja kuigi saabub taas saatuse karm ähvardus, ära väida, et kõik maailmas on nukker. Leidub siiski lihtsaid, kuid tugevaid rõõme.» Finaali muusikas etendab suurt osa rahvaviis «Nurme nõlval kasekene kasvab», mis on kõrvutatud bravuurse, hoogsalt tuhiseva teemaga.

Tšaikovski silmapaistvamate instrumentaalteoste Instrumentaalkontserdid. hulka kuuluvad ka Viulikontsert ja Klaverikontsert nr. 1. nr. 1.<sup>100</sup> Mõlemad on ulatuslikud ning sädelevalt virtuoossed ja efektsed teosed. Sisu ja meeleolude poolest erinevad nad üsnagi oluliselt sümfooniast. Sümfooniates avab Tšaikovski inimese eludraama, kannatust ja valu on siin sageli rohkem kui õnnetunnet. Kontsertides aga valitsevad päikesepaistelised, paiguti lausa pimestavalt rõõmuküllased meeleolud.

<sup>100</sup> Kokku on Tšaikovski kirjutanud 3 klaverikontserti, ühe viulikontserti ning Variatsioonid rokokoo teemal tšellole ja orkestrile.

Eriti pidulikult ja juubeldavalt algab Klaverikontsert nr. 1 (b-moll). Selle kontserdi populaarsus on erakordselt suur, kuigi algul — nii uskumatu kui see praegu ka näib — ei leidnud teos tunnustust. Leidus neidki, kes ei pidanud seda üldse mängitavaks.

Kontserdi avahelid (I osa sissejuhatus) kõlavad laialt ja majesteetlikult. Klaveri võimsate akordide saatel mängib orkester vaimustunud-pidulikku teemat:

## Näide 126



Seejärel haarab klaver meloodia, varieerib, arendab ja kaunistab seda passaažidega ning annab selle siis uuesti üle orkestrile.

Sissejuhatuse järel tekkinud vaikusel alustab solist sonaadivormi rahuturütmilist peateemat:

## Näide 127



Selle teema aluseks on nukker ukraina rahvaviis, mida Tšaikovski kuulis kord ühelt pimedalt rändmuusikult. Kuid muutes rahvameloodia ühetasase rütmi pausidega katkestatuna ja triooliliseks, andis ta kurvale viisile hoopis teise, elevil, erutatud iseloomu.

Uue, unelmaste ja igatsustest kantud meeleolu loob kõrvalpartii. Selles on kaks teemat, mõlemad helged ja hellad:

## Näide 128



Tootluses ja repriisis peateema ja mõlemad kõrvalteemad põimuvad ning arenevad edasi. Lõpu eel (enne koodat), areneb muusika, nagu see instrumentaalkontsertides traditsiooniks, solisti virtuoosseks sooloosaks, nn. kadentsiks, mis b-moll kontserdis põhineb kõrvalteemade elementidel.

Kontserdi II osa väljendab lüürilist tunnet, kiiretempoline III osa (finaal) aga on tulvil sädelevat rõõmu. Väga pidulikult kõlab finaali juubeldavalt hümnilik lõpuosa, mis võtab kokku kogu teose elujaatava mõtte:



# Näide 129

Molto meno mosso



## Väikevormid klaverile

Suurvormide kõrval on Tšaikovski kirjutanud klaverile rohkesti väiksemaid teoseid. Nende hulgas on tantse (valsse, masurkasid jt.), röömsaid skertsoseid ja eksprompte, eriti palju aga lüürilise iseloomuga palü, mis oma romansiliku laulva meloodiaga kõlavad nagu klaverile loodud laulud («Kurb lauluke», «Romanss», «Sõnadeta laul» jt.). Tšaikovski on kirjutanud ka programmilist klaverimuusikat, eeskätt kaks tuntud tsükli — «Lastealbum» ja «Aastaajad».<sup>101</sup> Viimane, üks populaarsemaid Tšaikovski klaveriteoseid, sisaldab 12 erilist meeleolupilti loodusest. Paljud selle tsükli palad on vokaalmuusika-taoliselt laulvad, nagu «Aprill» («Lumikelluke»), «Juuni» («Barkarool»), «Oktoober» («Sügislaul») jt.

## Ooperiloomingu põhjooned

Tšaikovski ei ole ainult suur sümfonist, vaid ka maailmakuulus ooperikomponist. Tundes ooperi vastu kogu loomingulise tegevuse vältel elavat huvi, hindas ta ooperit eriti tõttu, et see on tänu tekstile ja lavallisele tegevusele hästi mõistetav ka laiemale kuulajaskonnale (mõisteta-  
vam kui sümfooniline muusika). «Ooperi eeliseks on see, et tema kaudu on võimalik muusikalises keeles rääkida massidega» ning «ooper ja ainult ooper lähendab teid inimestele, teeb teie muusika omaseks töö-  
sele publikule, teeb teid mitte ainult üksikute kitsaste ringide, vaid sood-  
satel tingimustel kogu rahva varaks», loeme Tšaikovski kirjadest Nadežda von Meckile.

Tšaikovski ooperid nagu ta sümfooniadki on dramaatilise põhikarak-  
teriga ja rajanevad psühholoogilisel konfliktil. Tegevuse tõukejõuks on  
mingi tugev emotsioon — armastus, armukadedus, auahnus, vihkamine  
või midagi muud selletaolist, mis ei põhjusta mitte ainult hingelisi vastu-  
olusid ja dramaatilisi läbielamisi, vaid sageli ka peategelaste traagilist  
hukkumist.

Tšaikovski pooldab elulist tõde ooperilaval. Ta ei armasta muinas-  
juttu, mütoloogiat, väliseid efekte ja põnevusega ülevürtsitatud sünd-  
mustikku. Inimestega igapäevases elust sarnanevad ka tema ooperite  
tegelased. Nende poolt laval läbielatu tundub lähedasena, sest tajud  
seda, mida oled ise elus kogenud või näinud. «Vajan inimesi ja inim-  
tundeid, mitte nukke,» oli Tšaikovski põhimõte.

Muusikaliselt on Tšaikovski ooperites esiplaanil vokaalne külg.

<sup>101</sup> Suvitades 1867. a. Haapsalus, kirjutas Tšaikovski oma kolmanda programmilise tsükli — «Mälestused Haapsalust», mis sisaldab kolm pala: «Lossi varemed», Skertso ja «Sõnadeta laul».

Kuid dramaatilistes situatsioonides ja seal, kus on tarvis avada tegelaste  
varjatud tundeid, kandub muusikaline raskuspunkt lauljailt orkestrile.  
Nais kohtades sarnaneb Tšaikovski ooperimuusika tema sümfooniatega:  
ooperi tähtsamad teemad arenevad orkestris niisama pingeliselt ja ula-  
tuslikult kui sümfoonilistes teostes.

Meistriteosteks Tšaikovski kümne ooperi hulgas  
«Jevgeni Onegin» ning ühtlasi vene ooperiklassikas on «Jevgeni One-  
gin» ja «Padaemand».<sup>102</sup>

«Jevgeni Onegini»<sup>103</sup> aluseks on A. Puškini kuulus värssromaan, mis  
loob laiahaardelise pildi vene aadli elulaadist. Sellepärast nimetaski  
V. Belinski Puškini teost vene elu entsüklopeediaks. Tšaikovski ei ole  
pöödnud haarata Puškini romaani kogu selle sotsiaalses avaruses. Säilib  
kõik Puškini idee — aadli sisutu eluviisi hukkamõist —, kuid Tšaikovski,  
suunates peatähelepanu tegelaste tundeelule, tõlgitses Puškini sotsiaalset  
romaani intiimse psühholoogilise draamana.

«Jevgeni Onegin» on lüürilise põhikarakteriga ooper. Seda mär-  
gib ka Tšaikovski poolt antud alapealkiri «Lüürilised stseenid», mis näi-  
tab, et tegemist ei ole suurejoonelise draamaga, vaid intiimse, kammer-  
liku ooperiga.

Psühholoogilist pealiini kannab Tatjana Larina. Tatjana on unistus  
tele ja mõtisklustele anduv, romantilise hingega neiu.

Ta vaikne sõber, mõtiskelu,  
ju kätkis teda kiigutas  
ja unelmaga ehtis elu  
maatütarlaps fantaasias.<sup>104</sup>

«Tatjana hing on tulvil puhast ilu,» iseloomustab teda Tšaikovski.  
Tatjanat köidavad sentimentaalsed armastusromaanid, mis annavad toitu  
ta tunnete ja fantaasiale. Ta on armunud romaanikangelastesse, nähes  
nendes oma unelmate ebamäärast ja ebamaist ideaali.

Tatjana muusikalise portree loob juba ooperi sissejuhatus, kus areneb üks teose  
tähtsamaid teemasid — Tatjana unistuste teema:

## Näide 130

Andante con moto

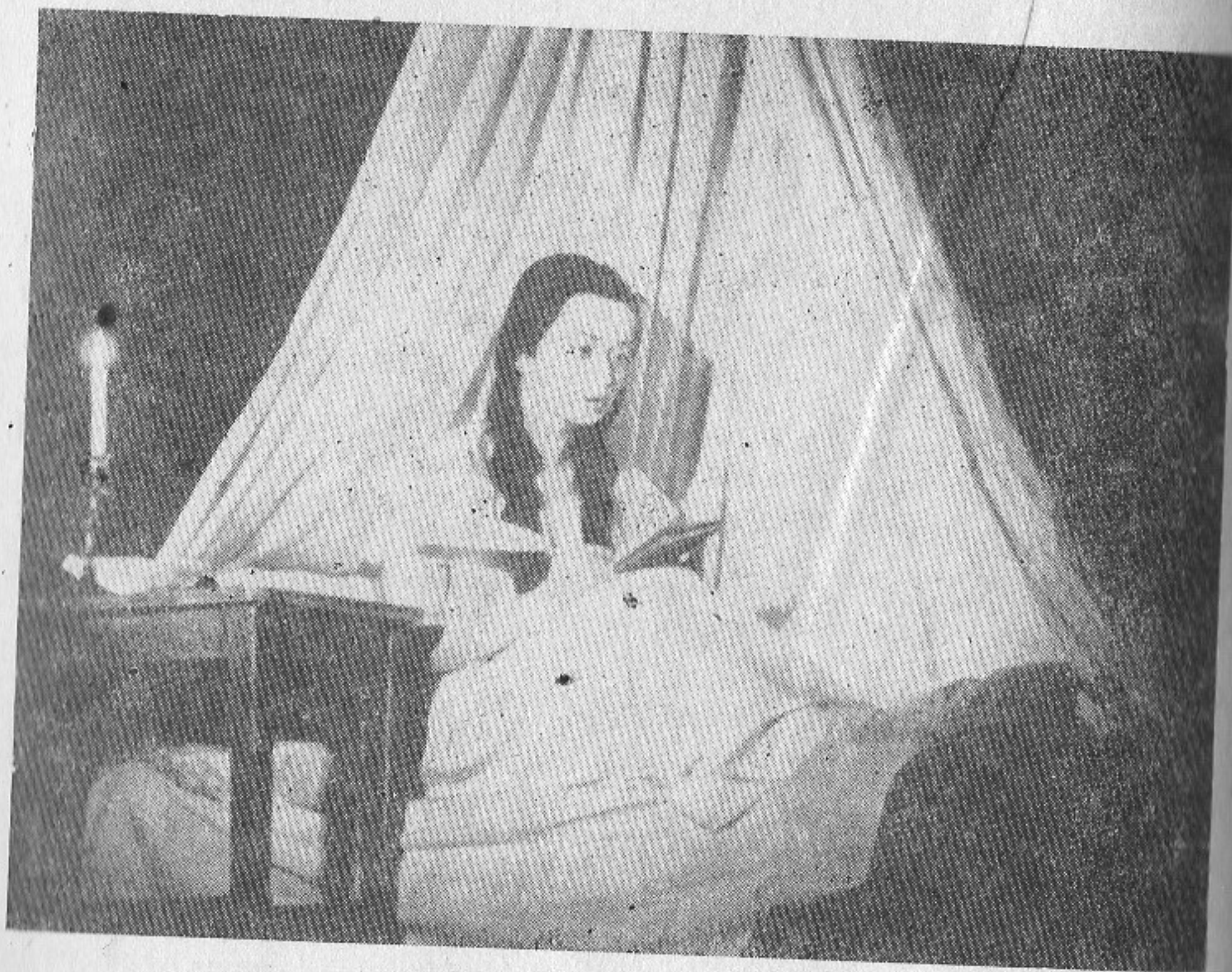


<sup>102</sup> Peale nende püsivad ooperiteatrite repertuaaris «Mazepa», «Jolante», «Võlur»,  
«Orléans'i neitsi» ja «Kuldkingad».

<sup>103</sup> «Jevgeni Onegin» on kirjutatud aastatel 1877—1878, esietendus toimus 1879. a.

<sup>104</sup> Puškini «Jevgeni Onegini» 2. peatükist.





Tatjana kirjastseen P. Tšaikovski ooperist «Jevgeni Onegin»

Ooperi tegevus algab suveõhtul Larinite mõisas. Oed Tatjana ja Olga musitseerivad, mõisaproua ja amm keedavad moosi. Talupojad on lõpetanud viljalõikuse ja toovad vana kombe kohaselt viimase viljavihu mõisarahvale. Tulevad külalised — naabermõisnik Lenski koos pealinnast saabunud sõbra Oneginiga. Lenski, unistava hingelaadiga noor poeet, on armunud Olgasse. Ta on Larinite majas sagedane külaline. Onegin, «külm, kuni üdini heast seltskondlikust toonist läbiimibunud dändi» (Tšaikovski kirjast Nadežda von Meckile), viibib siin esmakordselt. Tema tõsine, ehkki üleolevalt ükskõikne hoiak avaldab Tatjanale sügavat mõju. Talle näib, et Onegin, kes erineb Larinite lihtsast ja pisut vanamoelisest tutvusringkonnast, sarnaneb armastatud romaanikangelastega. Stiililiselt kannab ta Oneginile üle selle ebamäärase tunde, mida ta on seni tundnud romaanikangelaste vastu. Ta otsustab Oneginile kirjutada ning kõnelda avameelselt oma tунnetest.

Kirjastseen on kesksel kohal Tatjana muusikalises karakteristikas. Siin arenevad kõik tema tähtsamad muusikalised teemad: unistusteema ooperi algusest ja uued meloodiad, milles väljendub Tatjana armastus Onegini vastu.

Orkestri sissejuhatuse on tunglev;<sup>105</sup>

<sup>105</sup> Kirjastseeni eel, Tatjana ja amme stseenis, kõlas see teema ka vokaalselt.

### Näide 131

Andante con moto



Kirjastseen jaguneb neljaks episoodiks. Esimene neist väljendab lühikese kirgliku puhanguna Tatjanas ärganud tunnet:

### Näide 132

Allegro non troppo



Пу-сай по-ти-бу я, но пре-жде я в о-сле-пи-тель-ной на-де-ж-де  
Ja kui-gi huk-ku- ma, kuid en-ne veel tah-aks tun-da hel-get õn-ne

Järgmised kolm on ulatuslikumad episoodid, kõik kolmeosalises vormis (ABA). Kirja alustamist tähistab retsitatiivse vokaalmeloodia ja väljendusriikka orkestripartiiga episood:

### Näide 133

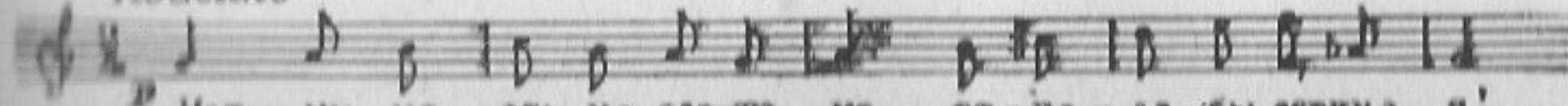
Moderato assai quasi andante



Järgmine episood on jälle puhanguiline ja meloodiline:

### Näide 134

Moderato



Не-з, мы-ко-му на сав-то не от-да-ла бы сер-ца я!  
Ei ii-al kel-le-ge-ki küll pe-leks and-nud süd-ant ma!





Stseen «Jevgeni Onegini» viimasest vaatuses.

Tatjana tunde kulminatsiooniks on viimane episood, mis algab vaikse, hellust tulvil lüürilise meloodiaga:

#### Näide 135

Andante

Кто ты: мой ан-гел или кра-хи-тель,  
Kes o - led? Kas mu kait-se - in - gel,

Sellele teemale annab Tšaikovski tõelise sümfoonilise arenduse: episoodi lõpuks kasvab sellest pidurdamatu ja kõikevõitev armastuspuhang — kogu kirjastseeni jõuline kulminatsioon.

Onegin ei oska hinnata Tatjana siirast armastust. Tema külmus ja ükskõiksus tähendavad Tatjanale tütarlapseideaalide kokkuvarisemist.

Onegin on tüdinud provintslisest mõisaelust. Igavlevana ja tulusena ilmub ta Tatjana nimepäevapeole. Ajaviiteks Lenskit õrritades ütleb ta komplimente Olgale,

kui peab neiu tühiseks. Sõprade vahel puhkeb tüli, mis lõpeb duelliga ja Lenski surmaga. Duelli eel laulab Lenski oma kuulsat aaria — lüürilis-dramaatilise monoloogi. See on mõtisklus elust, noorusest ja õnnest.

Mööduvad mõned aastad. Tatjana on abiellunud hallipäise vürst Greminiga, jõuka ja lugupeetud aristokraadiga, ning kuulub nüüd pealinna kõrgemasse seltskonda. Onegini möödusid need aastad välismaal. Saabunud koju, kohtub ta Tatjanat suursuguse seltskonnadaamina. Nüüd ärkab temas armastus. Ka Tatjana tunded Onegini vastu ei ole kustunud. Kuid tal jätkub jõudu endast võitu saada. Väärikalt ja abielukohusele truuks jäädes lükkab ta Onegini armuavalduse tagasi.

#### «Padaemand»

«Jevgeni Onegin» on Tšaikovski kõige populaarsem ooper, kuid tema suurimaks saavutuseks ooperis on «Padaemand».<sup>106</sup> «Padaemanda» kunstimeisterlikkus ilmneb nii draama kui ka muusika pingelises afenduses ning peategelaste komplitseeritud psühholoogias.

Erinevalt lüürilise iseloomuga «Jevgeni Oneginist» on «Padaemand» tragöödia. Ooperi sisuks on Hermann ja Liisa traagiliselt lõppev armastus. Hermann on Liissasse sügavalt kiindunud, kuid tema tunded ei too talle rõõmu, vaid kannatust ja surmamõtteid, sest temal, vaesekohvitseril, ei ole lootust naida kõrgest soost Liisat, kes on pealegi kihlatud vürst Jeletskiga.

Hermann on vastuoluline isiksus. Tema meeli haarab veel teinegi krig — kaardimäng. Mängimiseks puudub tal raha, kuid ööde kaupa võib ta viibida mängusaalis ja palavikulise pilguga jälgida teiste mängu. Saanud kuulda, et Liisa vanaema, vana krahvinna hüüdnimega Padaemand, teab kolme võidukaarti, tärkab Hermannis soov neid teada saada. Ta loodab nende abil kaardimängus rikastuda, et saavutada sel teel Liisaga võrdne seltskondlik positsioon. Soov saladust teada saada muutub haiglaseks kinnismõtteks. See viib Hermann peaaegu hullumeelsuseni, lämmatab siira tunde Liisa vastu ja põhjustab Liisa hukkumise. Kui Hermannile viirastuv surnud krahvinna vaid lõpuks avaldabki saladuse, toovad kaks kaarti talle võidu, kuid kolmanda — ässa asemel tõmbab ta padaemanda ja kaotab kogu varem võidetud raha. Hermannile näib, et Padaemand on tulnud ta hinge järele, ning ta tapab enda.

Hermann hingelised vastuolud kajastuvad juba ooperi sissejuhatuse muusikas, mille esimeses pooles kõlavad süngetes orkestrivärvides kaardimängumõtte ja vana krahvinna seotud teemad, teises pooles aga keelpillide südamlük ja tundeküllane muusika, mis väljendab Hermann armastust Liisa vastu.

#### KOSIMUSI JA ÜLESANDEID

1. Mis on Tšaikovski loomingu sisuks ja milline on tema väljenduslaad?
2. Millist osa etendavad sümfoonilised teosed Tšaikovski loomingus? Nimetage tema tähtsamaid sümfoonilisi teoseid.
3. Jutustage Tšaikovski VI sümfoonia sisust ja iseloomustage selle I osa muusikat.
4. Võrrelge Tšaikovski b-moll klaverikontserti tema sümfooniatega. Mille poolest need erinevad?

<sup>106</sup> Tšaikovski eelviimase ooperi «Padaemand» libreto on kirjutatud Puškini jutustuse alusel.



5. Nimetage Tšaikovski ooperiloomingu põhijooni.
6. Millise põhikarakteriga on Tšaikovski ooper «Jevgeni Onegin» ja mille poolest see erineb Puškini värssromaanist? Iseloomustage Tatjanat ning jutustage lähemalt kirjalstseest ja selle muusikast.
7. Tehke lühike sisukokkuvõte Tšaikovski «Padaemandast» ja määratlege Hermann hingeline vastuolu.

## Kolmekordselt suur muusik



Kolmeosalise vormi (ABA) äärmised osad on avara akordilise faktuuriga — esimene osa vaiksem ja mõtlikum, repriis aga niivõrd massiivne, et akordid on paigutatud mitte kahele, nagu klaverimuusikas tavaks, vaid neljale noodijoonestikule. Keskmise, B-osa on faktuurilt hõredam, aga kiiretempolisem, puhangulisem ja ärevam.

Laialt arendatud on ka Rahmaninovi teine populaarsem prelüüd — prelüüd g-moll. Olesehituse aluseks on siingi ABA-vorm, kuid meeleolukontrast osade vahel on suurem kui *cis*-moll prelüüdis: energilise rütmiga mehisele muusikale äärmistes osades vastandub laulva meloodiaga, lüüriline keskmine osa.

Lüürilisi tundetoone ja laulvust kohtame paljudes Rahmaninovi klaveriteostes. Need on talle niisama omased kui massiivsus ja suur kõlajõud. Lüürika ja voolava meloodia iseloomulikumaid näiteid on Klaverikontsert nr. 2, mis kuulub maailma tuntuimate klaverikontsertide hulka.

**Teised žanrid** Klaverimuusika kõrval pühendas Rahmaninov küllalt suurt tähelepanu ka sümfoonilisele muusikale ja romanssidele. Neiski žanrides on ta loonud silmapaistvaid teoseid (Sümfoonilised tantsud, 3 sümfooniat, romansid «Sirel», «Siin on nii hea», «Ära laula, kaunitar» jt.). Tuntud on ka konservatooriumi lõputööna valminud lühiooper «Aleko» (Puškini poemi «Mustlased» järgi)<sup>112</sup>, kuigi ooperižanr huvitas Rahmaninovi nagu enamikku tema kaasaegseid suhteliselt vähe.<sup>113</sup>

#### KÜSIMUSI JA ÜLESANDEID

1. Milliseid alasid hõlmab Rahmaninovi muusikaline tegevus?
2. Andke lühikülevaade Rahmaninovi loomingust, leidke juhtivad žanrid ja nimetage tähtsamad teosed.
3. Iseloomustage kuulatud teoste põhjal Rahmaninovi muusikat.

#### ALEKSANDR SKRJABIN (1872—1915)

**Isiksus ja ajavaim** Aleksandr Nikolajevitš Skrjabin on andekamaid vene heliloojaid — «esimese suurusjärgu täht», nagu hindas tema talenti N. Rimski-Korsakov oma mälestusteraamatus «Minu elu kroonika».

Skrjabini muusikaline tegevus algas ühel ajal Rahmaninovi omaga möödunud sajandi viimasel aastakümnel. Ka Skrjabin on Moskva konservatooriumi kasvandik. Temagi õppis siin kahte ala — klaverit ja kompositsiooni — ning jäi mõlemale truuks.<sup>114</sup>

Ometi on Rahmaninov ja Skrjabin erinevad kunstnikunatuurid. Esimene tugineb loometöös rohkem klassikalistele traditsioonidele, eriti enne kodumaalt lahkumist, ning tema teostes valitseb romantiline laad.

<sup>112</sup> Ooperi sisu on lühidalt järgmine. Aleko on armastusest mustlasneiu Zemfira vastu hüljanud linna ja senise eluviisi ning elab koos mustlastega. Kui Zemfira lakkab teda armastamast, tapab Aleko Zemfira ja ta uue armsama, noore mustlase. Karistuseks peab ta laagrist lahkuma.

<sup>113</sup> Rahmaninovi loomingusse kuulub veel kaks lühiooperit.

<sup>114</sup> Pianistina lõpetas Skrjabin samal aastal kui Rahmaninov kompositsiooni eriala (1892), kusjuures mõlemad said kuldmedali. Kompositsiooniklass jäi Skrjabini õppejõuga lahkhelide tekkimise tõttu lõpetamata.

Teise looming on komplitseeritum: selles peegelduvad sajandivahetuse vene kunstile omased vastuolud ja uue otsingud selgemini kui ühegi teise vene helilooja muusikas. Skrjabini tegevusaeg oli vanade kunstipühimõtete ümberhindamise aeg. Ühelt poolt elas edasi XIX sajandil tugevalt juurdunud realism ja rahvuslikkus. Teiselt poolt oli vene kunstnikkond äärmiselt vastuvõtlik uutele suundadele. Eksperimenteeriti, tunti huvi uusimate kunstivoolude vastu. Paljusid köitis sümbolism, paljud kandusid müstikasse, individualismi. «Keerisega» kunstis ühtivad teravad vastuolud ühiskondlikus elus. Sellest kõigest ei saanud puutumata jääda niisugune kunstnik nagu Skrjabin — elava fantaasia, sügavate vaimsete huvide ja peene, ülitundliku hingelaadiga inimene. Laikusest ja aja vaimust tulenevadki. Skrjabini muusikale omased jooned, emotsionaalne rahutus, hingelised otsingud, valgusejanu ja võitluspaatos.

**Klaveriminiatuurid** Skrjabini loominguline tegevus kestis umbes 25 aastat. Selle aja jooksul muutusid tema kunstiarusaamad ning stiil ja žanride valik sedavõrd, et kõrvutades esimesi ja viimaseid teoseid, võiks arvata, et need ei kuulugi samale heliloojale.

Noorusaja looming on romantilist laadi ja meenutab paljus Chopini, kelle hingestatud muusikasse oli Skrjabin kiindunud juba lapsepõlves. Rohkem kui kümme aastat, alates üliõpilasajast valitsevad tema loomingus samad klaveriminiatuurid mis Chopinil: prelüüdid, etüüdid, masurkad, nokturnid jt.<sup>115</sup> Ka nende lüüriline või tormiliselt dramaatiline põhilaad meenutab mõningal määral Chopini. Sellepärast märkiski «Võimsa rühma» helilooja ja kriitik C. Cui, et talle näib, nagu oleks Skrjabinil selle salalaeka võti, kus asuvad Chopini senitundmatud käsikirjad.

Eriti tuntud on prelüüdid.<sup>116</sup> Need on lühikesed nagu Chopinigi — üksnes hetkelised meeleolukillud. Kuid isegi prelüüdide piiratud raames ilmnevad mõned Skrjabini kogu loomingule, sealhulgas ka suurteostele, iseloomulikud jooned: peenekoeline psühholoogiline sisu ja kõlavärvide nüansirikkus.

Palju hapraid poetilisi varjundeid on lüürilistes prelüüdides, mille muusikat ümbritseb enamasti õrnnukker mõtlik tundeloor. Sellised on näiteks prelüüdid *e*-moll, *D*-duur, *cis*-moll, *As*-duur jt. oopusest nr. 11. See oopus — Skrjabini kõige mahukam ja tuntum väikepalade sari — on kirjutatud Chopini prelüüdide ilmsel eeskujul: siia kuulub samuti 94 prelüüdi, igaüks ise helistikus, reastatud kvindiringi järgi.

Lüürilisus on Skrjabini noorusaegse loomingu põhijoon. Kuid omane on talle ka tormitsev tundeväljendus. Vaoshoimatut rahutust ja ärevust hoovab näiteks *es*-moll prelüüdi tormilisest muusikast, kirklikult pateetiline on *c*-moll prelüüd (mõlemad oopusest 11). Sama laadi on üks Skrjabini tuntumaid teoseid — etüüd *dis*-moll (oopus 8), dramaatiliselt pateetiline teos, mis nii meeleolult kui ka tuhisevate passaažidega vasakus käes ja punkteeritud akordidega paremas käes meenutab teatud määral Chopini kuulsat

<sup>115</sup> Suurematest teostest kuuluvad varasesse perioodi vaid 3 klaverisonaati, ainus klaverikontsert ja sümfooniline poem «Unistused».

<sup>116</sup> Väikevormidest on prelüüde Skrjabini klaveriloomingus kõige rohkem — 90, neist üle 50 kuulub varasesse perioodi.



«Revolutsioonilist etüüdi» (c-moll). Skrjabini kaasaegsed on seda tema teost võrrelnud M. Gorki «Tormilinnuga».

Filosoofilise sisuga  
suurvormid

Väikevorme klaverile kirjutas Skrjabin ka hiljem, kogu oma tegevuse vältel. Varem viljeldud žanride (prelüüd, etüüd jt.) kõrval köidab teda nüüd ka poem.<sup>117</sup>

Skrjabini poeemid paistavad silma meeleolude mitmekesisusega. Lüüriliste poeemide kõrval (poeemiks nimetatakse tavaliselt lüürilise iseloomuga pala) leidub tema loomingus ka hoopis teiselaadilisi. Poeemi üldkarakterile armastab ta sageli vihjata pealkirjas. Näiteks on tema poeemide hulgas «Saatanlik poem», «Traagiline poem», «Tujukas poem», «Poeem-nokturn» jt.

XX sajandil loodud teoste hulgas ei ole kesksel kohal enam väikevaid suurvormid. Skrjabinist sai sümfonist. Üksteise järel valmivad sajandi alguses kõik kolm sümfooniat<sup>118</sup>, millele hiljem lisanduvad sümfoonilised poeemid «Ekstaasi poem» ja «Prometheus».<sup>119</sup> Ka suurvormidest klaverile — sonaatidest — on suurem osa loodud XX sajandil.

Tähelepanu keskendumine teistele žanridele johtub püüdest kajastada muusikas filosoofilisi probleeme. Huvi filosoofia vastu oli Skrjabinis ärganud juba noorusaastail. Ta püüdis mõista inimelu sihti ning mõtiskles kunstist ja kunstniku osast inimkonna arengus. Peamine mõte, mis läbib mitmeid suuremaid teoseid, on isiksuse kujunemise ja hingelise tugevnemise mõte. Oma muusikaga tahtis Skrjabin öelda, et inimene ei tohi alistuda saatusele, vaid peab omama tahet ja kasvatama hingejõudu, et mitte lasta end haarata pessimismist ning murduda kannatustes ja katsumustes. «Et saada optimistiks selle sõna tõelises tähenduses, tuleb üle elada meeleheidet ja see võita,» märkis helilooja ise. Sellest mõttest lähtudes algavadki Skrjabini suurteosed sageli hingeliste otsingute ja ebamääraste unistuste ekslevas meeleolus, kuid lõpevad ülendavalt ja enesekindlalt — hingelist tugevust tunnetavalt.

Eriti selgelt kajastub hingeliste raskuste ületamise protsess Skrjabini suurimas teoses, III sümfoonias (alapealkirjaga «Jumalik poem»), samuti «Ekstaasi poemis» ja «Prometheuses».

Paraku olid Skrjabini filosoofilised tõekspidamised ühekülgsed: teda nagu mitmeid XX sajandi alguses tegutsenud vene kunstnikke huvitasid peamiselt idealistlikud vaated. Mida rohkem elu lõpu poole, seda rohkem need süvenesid. Otsides ebamaist vastust kunstiküsimustele, arvas ta oma kunstis peituvat jõudu, mis suudab vabastada inimkonna materiaalsusest ning avada tee vaimsesse kõrgusse. Püüdest seda mõtet muusikasse viia muutub ta teoste helikeel ja sisu märgatavalt keerulisemaks. Paiguti on raske mõttekäiku tabada, sest teemad on hajuvad, katkendlikud ja kiiresti vahelduvad ning rütmid kapriissed. Nii on see näiteks sel perioodil loodud klaverisonaatides.<sup>120</sup>

<sup>117</sup> Klaverile on Skrjabin kirjutanud 17 poemi.

<sup>118</sup> I — 1900, II — 1902, III — 1904.

<sup>119</sup> «Ekstaasi poem» on loodud 1907, «Prometheus» 1915. a.

<sup>120</sup> Üldse on Skrjabin kirjutanud 10 klaverisonaati. Sellesse perioodi kuulub neist 6 viimast (loodud 1911—1913).

Sümfooniate järel on Skrjabini suuremateks teosteks «Ekstaasi poem» ja «Prometheus». Mõlemas kajastuvad filosoofilised mõtted. «Ekstaasi poemi» muusikaga, nagu helilooja ise ütles, soovis ta näidata teed kõrgemasse hingeseisundisse, mida ta nimetas ekstaseks. «Prometheus» on antiikmütidiga seotud vaid väliselt: titaan, kes röövib jumalatelt tule ja kinkis selle inimestele, on Skrjabinile kunstniku kohustuste ning kunstiloomingu ülesande sümboliks. Selles teoses kasutab Skrjabin tol ajal veel üsna uut viisi — värvilist valgust. Valgusvärve vahetatakse pidevalt, nende nüansid on partituuris erireal kirja pandud.

## KÜSIMUSI JA ÜLESANDEID

1. Iseloomustage Skrjabini tegevusaega.

2. Millised on juhtivad žanrid Skrjabini noorusaegses loomingus? Iseloomustage neid.

3. Andke lühilülevaade Skrjabini sümfoonilistest teostest.

## MUUSIKA XX SAJANDIL

XX sajandil jõudis inimkond uude sügava murrangu perioodi, sotsialistlike revolutsioonide ajastusse. Murranguperiood on alanud ka kunstis ning haarab seekord kogu maailma. Euroopa professionaalne kunst on küll säilitanud juhtiva osa, kuid on arenenud mõjutatuna teiste kontinentide, eriti Ameerika, Aafrika ja Idamaa kunstist.

XX sajandile eriti tüüpilised püsivamad jooned kujunesid kunstis välja alles kahekümnendatel aastatel.

Poollt aastasada haaravat ajavahemikku Pariisi Kommunisti Oktoobri-revolutsioonini võib vaadelda sissejuhatava perioodina meie ajastu kunsti arengus. Tollal algas kunsti tormiline uuenemine, tekkis palju uusi suundi, millest mõned olid ajutised. Juba möödunud sajandi viimastel aastakümnetel ennustasid uue ajastu lähenemist niisugused erinevad nähtused nagu revolutsiooniline laul «Internatsionaal», neegrikunst, Eiffeli torn ja maal nimega «Mulje. Tõusev päike».

«Internatsionaal» kõlas esmakordselt 1888. aasta juunis Prantsuse linna Lille'i töölispidustustel. Laulu autoriteks olid kaks töölist, kes kunstiga tegelesid oma põhitöö kõrvalt. Teksti kirjutas kommunaar Eugène Pottier, muusika Pierre Degeyter (1848—1932), kelle loodud revolutsiooniliste laulude seas on ka laul Oktoobri-revolutsioonist («Vene revolutsiooni triumf»). «Internatsionaal» levis kiiresti kogu maailmas ning sai tööliste ülemaailmselt solidaarsust sümboliseerivaks lauluks.<sup>121</sup>

«Internatsionaal» oli esimene muusikateos, mis kajastas proletaarse revolutsioonide ja meie ajastu keskse kangela — revolutsioonilise rahvamassi vaimu. Meie ajastu revolutsioonilised laulud erinevad oma eelkäijatest uudse intonatsiooni poolest. Neid iseloomustab tuline hoogus, puhanguiline lennukus, kirgliku veendumuse väljendus ning

<sup>121</sup> Kuni 1944. aastani oli «Internatsionaal» Nõukogudemaa riigihümniks, nimetatud aastast alates on ta NLKP hümn.



enamasti pingeline dramaatiline alatoon.<sup>122</sup> Seda uut intonatsiooni on meie sajandi revolutsioonimeelsed heliloojad üle kandnud ka professionaalsesse muusikasse, seejuures sageli kasutades nende laulude viisikäände. Ka on revolutsioonilised laulud mõjutanud massilaulu, eriti Nõukogudemaa, kust see laululiik on levinud üle maailma (näiteks noorsoofestivalide laulud).

**Neegrikunst** 1871. aastal võttis Põhja-Ameerikas väike rühm neegrikooli õpilasi ette kontserdireisi, et oma kooli ülalpidamiseks raha teenida. Esmakordselt tutvus selle maa avalikkus neegrite spirituaalidega. Paar aastat hiljem esines see koor ka mitmel Euroopa maal, äratades kõikjal imetlust oma muusika sügava omapäraga. Sajandivahetusel õpiti Euroopas tundma muidki neegrikunsti liike, näiteks Aafrika neegrite skulptuuri. Muljed olid nii jõulised, et juba sajandivahetusei löid Euroopa kunstnikud ja heliloojad teoseid, milles nad teadlikult rakendasid neegrikunstile iseloomulikke jooni. Muusika alal oli otsustavaks džassi eelastmete (näiteks *ragtime*) mõju, millega algas afro-ameerika muusika sissetung euroopa muusikasse. Kaasaegne professionaalne muusika võttis talt üle mitmeid uudseid jooni, eriti rütmi osas.

**Eiffeli torn**<sup>123</sup> ennustas XX sajandi arhitektuuri ja uusi esteetilisi arusaami. See 300 meetri kõrgune torn püstitati Pariisis 1889. aastal maailmanäituse territooriumil. Tema ülesandeks oli uue ehitustehnika võimaluste näitamine. Sellist torni poldud varem nähtud. Ta on üleni läbipaistev, sest asuurne metallvõrestik on katteta ja ilma ilustusteta. (XIX sajand nägi viimastes ehituste peamist ilu.) Uus arhitektuuriesthetika, mis tekkis ja arenes moodsate ehitusmaterjalide (raudbetooni, klaasi, plastmassi) ja uudse ehitustehnika varal, hülgas vanade arhitektuurivormide jälgendamise ja eklektilise ühendamise, mis oli olnud kombeks XIX sajandil. Arhitektuuri ilu kriteeriumiks said ökonoomsus, otstarbekus ja enneolematu valgusküllus. Iseloomulikuks on kujunenud klaasi rohke kasutamine, klaasi ja metalli kontrastid, suurejoonelisus, hiigelhooned.

Uus arhitektuurstiil, nn. funktsionalism, kujunes välja kahekümnendail aastail.

**Neoklassitsism** Samal kümnendil kujunes muusikas välja neoklassitsism.

Peamiselt tähendab neoklassitsism 17.—18. sajandi muusikale iseloomulike joonte (polüfoonia, tolleaegsete vormide ja žanride, motoorse rütmi) taaselustamist 20. sajandil. Neoklassitsismi esteetiliseks aluseks on romantismi eitamine temale eelnenud stiilide kaudu. Romantismile iseloomuliku avala tundeväljenduse, «maailmavalus» vaevlemise traagika, norumeele asendas neoklassitsism hoogsa, elurõõmsa, sageli suurlinnade jõulisest pulsist<sup>124</sup> kantud liikumise ja vaimuteravuse ülistamisega, objektiivsuse ja mõistuspäraga. Neoklassitsism eitab intiimsuste pihtimist, suuremat huvi pakuvad selle suuna esindajatele rahva eluavaldused, eluprotsessid üldse, inimene kui tegutseja ja mõtleja, kui osake temast tähtsamast ja suuremas inimrühmas, need tunded ja meeleolud, mida ei elata üle omaette, vaid koos teistega.

Neoklassitsismi rajajaks peetakse vene heliloojat Igor Stravinskist (1882—1970), kuid neoklassitsistlikud, eelkõige aga neobaroklikud

<sup>122</sup> Iseloomulik on «Marseljeesi» ümbersünd sajandivahetusel. Rouget de Lisle'i «Marseljees» eksisteerib Prantsusmaa riigihümnina. Meie sajandi revolutsiooniline laul «Marseljees» on tollest välja kasvanud, kuid siiski uue ilmega. Sellest on kõrvaldatud neid viisiosi, mis mõjuvad staatiliste, rahulike, paigaltammuvatena. Säilinud viisiosi on aga rütmilt teravdatud, aktiivsemaks ja hoogsamaks muudetud.

<sup>123</sup> Nimetatakse autori, prantsuse arhitekti Gustave Eiffeli (1832—1923; loe: gŭstav effel) järgi.

<sup>124</sup> Kunsti, mis kajastab suurlinnade elu, nimetatakse urbanistlikuks.

jooned hakkasid muusikas avalduma juba sajandivahetusel. Olulist osaendas kasvav huvi Johann Sebastian Bachi muusika vastu. Huvi barokkmuusika vastu tärkas juba möödunud sajandil, koguni romantilise muusika raames. Hakati sagedamini kasutama polüfooniat ning sellel rajanevaid vorme ja žanre (fuuga, kaanon, passakalja, vanadantsud). Ilmnes kammerlikkuse ja lakoonilise väljenduse tendents, mis on viimastel aastakümnetel saanud muusikale tüüpiliseks (kammeroper ja -ballett, teosed kammerorkestrile ja -ansamblitele, igat liiki teoste ulatuse piiramine, näiteks sümfoonia kärpimine 10—20 minutile). Ühtaegu on järjest süvenenud huvi vanamuusika vastu. Neobaroklike tendentsidega on kooskõlas ka dodekafoonia, mis samuti kujunes välja kahekümnendateks aastateks, kuid teise, juba varem tekkinud suuna — ekspresionismi rüpes. Sellest allpool.

**Teised stiilid** Vaatamata neoklassitsismi (ja -baroki) tähtsusele meie sajandi muusikaarengus ei kujuta see endast ainuvalitsevat ajastustiili. On vaheldunud ja ka samaaegselt eksisteerinud mitmeid stiile, kuid kõik XX sajandi stiilid ühtekokku jagunevad kahte suurde rühma. Ühtede aluseks on XX sajandi eluga kohandatud romantism. Need on hilis- ja revolutsiooniline romantism.

Nendes stiilides teosed sarnanevad ülesehituselt möödunud sajandi romantiliste töödega, kuid helikeel on värvikam ja palju teravam.

Eriti iseloomulik on neile keeruline, mitmekihiline faktuur, tohutud orkestrikoosseisud, suur ulatus (näiteks kestab mõni hilisromantiline sümfoonia ligi kaks tundi ning täidab nii terve kontserdiprogrammi).

Hilisromantismi ja revolutsioonilise romantismi olulisem erinevus seisneb selles, et viimane asetab rõhu rahvalikule elutunnetusele ja lihtsusele. Revolutsioonilised romantikud püüavad kiiresti reageerida aktuaalsetele elusündmustele ja probleemidele, kajastada revolutsioonilist võitlust ja uue ühiskonna ehitamist. Kui hilisromantismi teostes valitseb tihti lootusetusetunne ja sünge meeololu, siis revolutsiooniline romantism rõhutab elurõõmu ja elujulgust. Oluline on ka tema tihe side olimeemusikaga (revolutsioonilise, massi- ja rahvalauluga).

Revolutsioonilise romantismi sünnimaa on Nõukogude Liit, nimekatest heliloojatest on seda järjekindlalt viljelnud Dmitri Kabalevski (1904) ja Aram Hatšaturjan (1903—1978).

Hilisromantismi esimesi suurkujusid olid Austria heliloojad Anton Bruckner (1824—1896) ja Gustav Mahler (1860—1911) ning saksa helilooja Richard Strauss (1864—1949).

Teise meie ajastu suurde stiilirühma kuuluvad suunad, mis vastandavad romantismile: peale neoklassitsismi tähtsamatena veel impressionism, ekspresionism ja avangardism — ehk ühtekokku modernism.

Impressionism ja ekspresionism<sup>125</sup>

tekkisid muusikas sajandivahetusel peaaegu üheaegselt (ekspresionism veidi hiljem). Impressionismis elas uuel kujul edasi rõõmsameelne kujutav ja

<sup>125</sup> Impression (pr. k.) — mulje; expression (pr. k.) — väljendus.



kirjeldav romantism, ekspressionismis — romantilise protestimeelsuse ja traagilise eluvõitluse teema.

Terminit «impressionism» kasutati esmakordselt 1874. a. sees Pariisi noorte kunstnike esimese ühisnäitusega, kus muu hulgas oli välja pandud Claude Monet' maal «Mulje. Tõusev päike». Selle pealkirja järgi hakati uut suunda — algul pilkavalt, hiljem tõsiselt — nimetama impressionismiks, s. t. muljete kunstiks. Impressionistide maalide temaatikas oli esikohal loodus, aga ka kaasaegse linna olustikupildid, inimesed igapäevastes toimetustes. Inimestel ega esemetel polnud selgeid piirjooni. Kõik nad olid nagu mähitud valgust kiirgavasse õhuloori. Valgus ja õhk olid lausa tajutavad.

Romantiline tundekultus ahenes impressionismis muljekultuseks. Nagu neoklassitsismile, nii ka impressionismile on iseloomulik paatose ja avala tunde väljenduse vältimine. Impressionist «kõneleb» sosinal või väga vaikselt, talitsetud, otsekui osavõtmatul häälel, mis on aga peenesteni ilmestatud. Lõpetatud mõtetele eelistab impressionist vihjeld. Avara hingusega, laialt laulvaid viise asendavad lühikesed, katkendlikud viisilõigud. Suurimat tähelepanu pööratakse meeleolu- ja värvi- varjundeile, seetõttu tõi impressionism palju uut muusika tämbritesse ja harmooniasse ning muutis rütmi hapraks ja peenekoeliseks.

Impressionismi rajajaks muusikas oli prantsuse helilooja Claude Debussy (1862—1918).

Erinevalt impressionistidest, kes püüdsid jäädvustada põgusaid meeldivaid muljeid, püüdsid ekspressionistid juhtida tähelepanu ühiskonna inetutele külgedele. Ekspressionismi iseloomustavad värvide intensiivsus ja vastakus. Ka loodus ja esemed näivad karjatatavat ja oigavat valust. Nende vormid on moondu nagu inimesedki.

Ekspressionismi algatajaks kujutavas kunstis peetakse Prantsusmaal tegutsenud hollandi kunstnikku Vincent van Goghi (1853—1890). Meie sajandi alguses tekkis ekspressionism teisel kujul Austrias ja Saksamaal, kus seda kunsti esmakordselt nii ka nimetama hakati.

Ekspressionistlikus muusikas valitsevad kõrgpingeline emotsionaalsus, teravajoonelised meloodiad, dissonantsirohkus, äärmuslikud kontrastid. Traagilised ekspressionistlikud teosed on läbinisti raskemeelsed ja sünged. On kadunud romantikute kaunid unelmatekujud, kõik negatiivsed emotsioonid on teravnenud.<sup>126</sup>

Muusikalise ekspressionismi rajas austria helilooja Arnold Schönberg (1874—1951).

Ekspressionismi arenedes, kõigepealt Schönbergi enda muusikas, kujunesid välja murrangulise tähtsusega nähtused — atonaalsus ja dodekafoonia.

Viimastel sajanditel kirjutati tonaalset, mažoorset või minoorset helilaadis muusikat, mis tugineb seitsmest helist koosnevaile ridadele. Traditsiooni põhjal laheneb dissonantne kooskõla tingimata konsoneerij-

<sup>126</sup> Ekspressionismi rõõmsaks, elujaatavaks paralleeliks oli nn. foovide («metsikute») kunst ja muusika, mille ainekuteks on algelisel arenguastmel rahvaste elu. Priiskavrikkalikus värvi- ja tämbrikõnes ülistasid foovid ürgset looduslähedust.

vasse. Muusikateoste aluseks on kindlaks kujunenud vormiskeemid, mille juurde kuuluvad kindlad võtted muusika arendamiseks.

XX sajandi alguses aga hakkas ilmuma teoseid, milles seda kõike enam polnud. Puudus tonaalsus, dissonantsid jäid lahendamata, polnud ka ranget vormi. Sündis atonaalne muusika.

Atonaalsust valmistasid ette need helikeele uued jooned, mis tekkisid sajandivahetusel eri stiilides. Võeti kasutusele uusi rahvamuusika laade ning leiutati uusi heliridu. Harmoonias hakati liitma üheks kooskõlaks mažoorset ja minoorset või eri astmete kolmkõlasid. Mõnikord ehitati akord tertside asemel kvartintervallidest. Tekkis ka polütonaalne muusika. Sellises on üheaegselt kõlavad hääled igaüks eri tonaalsuses.

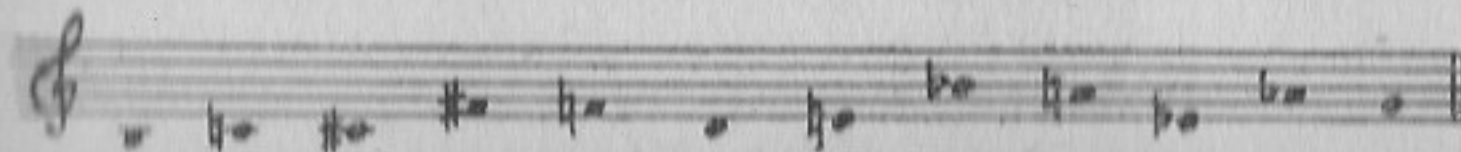
Näide 136



Atonaalsus tähendab, et helitööl puudub põhitoon ehk toonika. Tonaalses muusikas on see alati olemas. Tonaalne teos lõpeb tavaliselt ilka toonikaga, mis toob kaasa rahunemis- ja kindlustunde. Atonaalses muusikas püsib pinge kogu aeg, lõppki ei too lõdvestust. Mõningat puhkehetkena mõjuvat vaheldust pakuvad ühehäälsed episoodid. Seega sobib atonaalsus eriti (kuid mitte ainult) rahuldamatuse, protesti, raskete, piinavate meeleolude väljendamiseks. Atonaalses muusikas kohutame ka vaimukust, tihti aga õelat irooniat.

Kuna atonaalsus heitis kõrvale senised seaduspärasused, tekkis peagi vajadus uute järele. Neid pakkus seeriategnika ehk dodekafoonia. Sõna «dodekafoonia» pärineb kreeka keelest ja tähendab kahteistkümmend heli. Arnold Schönberg avastas, et ka atonaalset muusikat on võimalik luua kindlate heliridade alusel. Need heliridad (nn. seeriad) koosnevad oktaavi kõigist kahteistkümnest helist, mis on reastatud nii, et ei tekiks tonaalsust.

Näide 137





Nii algab dodekafoonilise teose loomine helirea (seeria) loomisest. Teoses korratakse seda helirida, säilitades hoolikalt helide õiget järjestust. Seejuures võib helirida alustada ka lõpust (vähikäik) või pöörata peegelpilti. Akordid moodustatakse helirea kõrvuti asetsevatest helidest.<sup>127</sup>

Näide 138



Sellistele heliridadele rajanev atonaalne muusika on läbinisti dissonant, kusjuures valitsevad just eriti teravad ja pingelised dissonantsid.<sup>128</sup>

Seeriastehnika laialdane levik algas pärast Teist maailmasõda. Sellist muusikat on kõige põhjalikumalt arendanud nn. avangardistid.

**Avangardism**<sup>129</sup> Nii on hakatud (sageli pilkavalt) nimetama viimaste aastakümnete uudsust taotlevat heliloomingut, mis haarab stiililt väga erinevaid teoseid, kuid tekkis seeriastehnika edasise arengu pinnal. Avangardistid katsetavad ohtralt helikeele, noodikirja, žanride ja vormide valdkonnas. Avangardistid on alustanud elektronmuusika, aleatoorika<sup>130</sup>, sonoristika<sup>131</sup>, nn. graafilise muusika<sup>132</sup> ja absurdikunsti alal.

<sup>127</sup> Viimastel aastakümnetel on püütud luua ka niisuguseid teoseid, kus seeriaprintsiip haarab kõik väljendusvahendid (ka rütm, tämbriid, dünaamika organiseeritakse seeriakompositsioonis). Niisugust muusikat nimetatakse seeriamuusikaks.

<sup>128</sup> Vt. seeriastehnika näidet lk. 179.

<sup>129</sup> Pr. k. *avant-garde* — eesrindlik väesalk. Mitmel korral on uut otsivad rühmitused võtnud endale nimeks «Avangard».

<sup>130</sup> *Alea* (lad. k.) — täring. Arvukombinatsioonid, mis täringute viskamisel tekivad, on juhuslikud. Analooiline on juhuslikkus aleatoorilises muusikas. Näiteks on üheks aleatoorikavõtteks kaootilise ilmega rütm, mis tekib siis, kui mitu pilli üheaegselt mängivad takti raames eri arvu noote. Aleatoorika võtteks on ka muusika tükeldamine. Helilooja kirjutab mitu lühikest muusikalõiku ja interpretidel on luba liita nad tervikukaks mis tahes järjekorras.

<sup>131</sup> *Sonoris* (lad. k.) — helisev. Sonoorses muusikas on kõige tähtsamaks väljendusvahendiks tämber ja registrivärv. Teos rajatakse näiteks erinevalt rütmiseeritud kooskõlade vastandamisele, mida paisatakse ühest registrist teise. Meloodia selle sõna klassikalisel mõttes puudub. Sonoristikaga on seotud eriliste kõlavärvide loomine. Näiteks kasutatakse klaveriteoses ka mängu klaveri keeltel (sõrmedega või isegi trummipulkadega), kusjuures klaver sageli eelnevalt «preparaeritakse» (keelte alla asetatakse tämbrit muutvaid esemeid — metallitükke, puupulki jne.).

<sup>132</sup> Graafiliseks muusikaks on hakatud nimetama teoseid, mida esitatakse erilise, nn. graafilise notatsiooni järgi. Muusikat ei märgita üles nootidega, vaid joonistatakse pilt, milles mitmesugused jooned, plekid, täpid osutavad vaid muusika üldisi kontuure ja karakterit. Iga interpret loob niisuguse «noodi» järgi ise muusikateose. Graafiline noodipilt sarnaneb sageli abstraktse gravüüri, millega võib seina kaunistada.

Elektronmuusikaks nimetatakse mitmesuguste eriaparaatide abil töödeldavatest helidest, häältest, kõladest loodud muusikat. Nn. elektronsüntesaatorid võimaldavad jagada oktaavi isegi sadadeks puhasteks, s. t. ülemhelideta toonideks ning luua nii kõiki olemasolevaid kui ka tavalistel pillidel puuduvaid tämbreid ja helikõrgusi. Elektronmuusika on ainus muusikaliik, mis eksisteerib täpselt sellisena, nagu ta on loodud, sest see muusika ei vaja interpreti, looja jäädvustab ta magnetofonilindile.

Elektronmuusikal on seoseid nn. konkreetse muusikaga, mis tekkis juba sajandi alguskümnenäil. Konkreetse muusikas kasutatakse peale helide elus endas esinevaid hääli, mürasid, kõlaid, näiteks lülitatakse teosesse mõne masina häält, merekohinat, linnulaulu, vestluskatkendeid, ka naerukilde jms.

Absurdikunstis on muusika tavaliselt ühendatud teatava lavategevusega, mis näib mõttetut (näiteks veeretab muusik pilli mängides jalaga mõnd eset põrandal või lõhub midagi ära või laulab mõtteid silpe ülitähtsa näoga). Absurdikunst püüab liialdatud kujul näidata elus ette tulevat mõtetust ja nõmedust, olles niiviisi üks meeleheite avaldumise vorme.

Aleatoorika, sonoristika, graafiline muusika, absurdikunst töid kaasa improvisatsiooni taassünni. Improvisatsiooni kasutatakse tänapäeval stiililt ja vormilt üpris erinevates teostes.

Avangardism eeldab intensiivset väljendusvahendite uuenemist. Ehkki mitte kõik avangardistlikud uudsused pole osutunud elujõuliseks, on avangardism rikastanud kogu nüüdismuusikat. Eriti silmapaistvad avangardistid on itaallane Luigi Nono (1924), sakslane Karlheinz Stockhausen (1928), poolakad Krzysztof Penderecki (1933) ja Witold Lutoslawski (1913), prantslane Pierre Boulez (1925), ameeriklane John Cage (1912), kreeklane Yannis Xenakis (1922).

Rohkete rööbiti tekkinud ning arenenud stiilide olemasolu on põhjustanud nende põimumist ühel ja samal heliloojal või isegi üksikteoses. Suured heliloojad on harva end sidunud ainult ühe stiiliga. Nad kasvatavad eri perioodidel eri stiile või sünteesivad stiilide raames tekkinud uundusi isikupäraseks stiiliks. Selliste heliloojate hulka kuuluvad näiteks Béla Bartók (1881—1945), Arthur Honegger (1892—1955), Carl Orff (1895), Sergei Prokofjev (1881—1953), Dmitri Šostakovitš (1906—1975), Georgi Sviridov (1915), Igor Stravinski (1882—1970).

Neoklassitsistlikele taotlustele ning mõne muu stiili või rühmituse rüpes leitud uundustele lisaks iseloomustavad meie ajastu muusikat uued tendentsid, mis võivad ilmned mis tahes stiili teostes.

Tähtsaimad stiilivälised tendentsid on klassitsismiajastul kujunenud vormide ja žanride hääbumine ning taotlus hägustada eri vormide, žanride või isegi kunstiliikide piirjooni.

Klassikalisi žanrinimetusi, nagu sümfoonia, kontsert, sonaat, kasutatakse tänapäevalgi, aga üha sagedamini luuakse nõnda nimetatavaid



teoseid vormis, mil pole sonaativormiga midagi ühist. Tavaliselt on helitöö vorm väga vaba, rajanedes peamiselt variatsioonilisel arendusel. Igale teosele püütakse anda kordumatu vorm. Üha sagedamini esineb nimetusi, mis ei ütle vormi ega sisu kohta midagi, näiteks «Kompositsioon nr. ...» või «Muusika (nii-ja-nii mitmele instrumendile)» jne.

Juhusliku vormikujundusega teosesse tuuakse konstruktsiooniselgus mõnikord võtete, mida nimetatakse kollaažiks. Kollaaž tekkis algul kujutavas kunstis, kus nii nimetatakse kleeptehnikas valmistatud pilti (mingisugusele alusele — lõuendile, puule, kivile vm. — kleebitakse eri materjale — paberit, riidet, metalli). Muusikas nimetatakse kollaažiks teost, mille lõigud eri ajastute muusikast «kokkukleebituna» moodustavad uue teose.

Meie ajastul on süvenenud romantikute algatatud taotlus eri kunste, žanre, vorme üksteisele lähendada. Kui varem tähendas muusikateema line maal seda, et lõuendil on kujutatud musitseerivaid inimesi, siis käesoleval sajandil on püütud värvide ja vormide rütmi kaudu kujutada ka muusikat ennast (maalid «Fuuga», «Kromatismid», «Sonaat» vm.). Selliseid töid maalis juba sajandivahetusel kuulus leedu kunstnik ja helilooja Mikalojus Čiurlionis (1875—1911).

Selliste taotluste tulemusena tekkis nn. värvimuusika. Vene helilooja Aleksandr Skrjabin (1872—1915) töötas välja värvide gamma, mis tema arvates vastab eri tonaalsustele, ning lõi mõned muusikateosed, mida peab ettekandel samas rütmis «saatma» värvimäng. Sääraste teoste esitamiseks on Moskva elektronmuusikastuudiosse ehitatud kummuli keeratud katla kujuline ruum, mis üleni kiirgab värvilist valgust.<sup>133</sup>

Enneolematult suur on olnud ka muusika mõju luulele, mille lähendamisel muusikale jõuti lõppeks hästi kõlavatest mõttetutest silpidest ja hääliitsusi jälgendavatest sõnadest koosnevate luuletusteni. Teisalt kasutatakse muusikas laulmismaneeri, kus sõnu asendavad mõttetud silbid, mis muusika kõlale ja rütmile alluvad. Nii esitatakse lauldes instrumentaalteoseid (näiteks prantsuse ansambel «Les Swingle Singers» või eesti ansambel «Collage»).

Üldse on meie ajastul kasvanud niisuguste muusikažanride osatähtsus, kus muusikaga kaasneb sõna või lavategevus: kantaat, oratoorium, ooper, ballett, operett (viimastel aastatel eriti sellest arenenud muusikal). Kuid teisi kunste on hakatud muusikaga ühendama ka nendes žanrides, mis klassikalises muusikas eksisteerisid harilikult ikka puhtinstrumentaalseina (sümfooniad kooriga või isegi vokaalsolistidega, deklamaatoriga, balletitegevusega), ning need žanrid on minetamas oma klassikalisi tunnuseid. Sümfoonia sarnaneb sageli oratooriumiga, oratoorium ooperiga (sest esitatakse koos lavategevuse ja -piltidega), balletimuusikasse liigitakse soolo- ja koorilaule ning nii lähendatakse seda žarni ooperile, viimast aga püütakse sarnastada sõnalavastusega, loobudes terviklikest üksiknumbreist, vokaalmeloodia domineerimisest, lähendades viise tavalisele kõnele.

<sup>133</sup> On inimesi, kes kuulevadki muusikat värvilisena, s. t. muusika kuulamise ajal näevad kujutluses värve. Selline võime oli ka Skrjabinil. Uurimused on näidanud, et värvuskuulmine on inimestel erinev. Üks kuuleb näiteks la-mažoori sinisena, teine lilla jne.

Klassikalised vormid ja žanrid on lagunemas, kuid uued pole lõplikult välja kujunenud. On üleminekuaeg.

Eri stiilide viljelejad otsivad ka uudset pillikõla. Nagu renessansi ajastul, mil algas eelmine murranguperiood, nii on ka meie sajandil jälle ühtlased muusika arenguvõimalusi uuest häälestusest, konstrueerides veerand- ja kolmandiktoonilisi klavereid. Tõlkal tehti analoogilisi katseid klavikordi ja klavessiiniga. Nagu siis, nii ei ole ka tänapäeval saarased uuendused kuigi hästi läbi läinud. Seevastu on rohkesti uusi kõlavärve andnud elektriinstrumendid ja elektronsüntesaatorid.

Nüüdismuusikasse on kõlavärve lisanud veel puhk- ja löökpillide osatähtsuse kasvamine, mida osaliselt on stimuleerinud džässmuusika.

Kahekümnendal sajandil on kunst arenenud alaliste vaidluste õhkkonnas. Nõukogude Liidus lähtutakse järjekindlalt renessansi ajastu ja valgustussajandi

estetikast, mis nõuab kunstilt elulähedust, mõistevust ning kasvatuslikkust. Taotletakse poliitilist aktuaalsust, kommunismiideede propageerimist ja rahvuslikkust. Teisalt propageeritakse maailma kunstiareenil üha energilisemalt «kunsti kunsti pärast». Selle pooldajad arvavad, et kunstil pole vaja tegelda aktuaalsete ühiskondlike probleemidega, sekkuda ellu, kasvatada inimesi. Kunsti ülesandeks olla ainult esteetilise naudingu pakkumine. XX sajandi kunsti on mõjutanud ka seisukoht, mille kohaselt kunsti kõige tähtsamaks ülesandeks on peegeldada inimese alateadvust. Kui romantikud uskusid tundetõde, siis need kunstnikud kummardavad instinktitõde.

Vaatamata ägedatele vaidlustele, palavikulisele eksperimenteerimisele ja stiilikirevusele kajastab meie ajastu kunst tervikuna igakülgset inimkonna elu XX sajandil.

Revolutsioonid, rahvuslik ja rassiline vabadusvõitlus on muusikasse toonud võitlusmeeleolu. Tähtis koht tänapäeva kunstis kuulub rahuvõitlust, rahvaste sõprust, teaduse võidukäiku ülistavatele teostele. Kunstile on suurt mõju avaldanud suurlinnade elu. See on muusikasse toonud erksaid, närvlikke või lõbusaid linnapilte ja hoogsat rütmi. Kajastamist on leidnud ka igatsus looduse järele.

Sagedamini kui kunagi varem kohtame XX sajandi muusikas vaikust, huumorit, karikatuuri ja groteski.

Aga ka kunagi varem ei ole loodud nii sügeid, kurbi, ahastavaid teoseid nagu meie sajandil. Neis kajastuvad ajastu katastroofid, inimvaenulikud aktsioonid, kaastunne alandatud, piinatute, kontsentratsioonilaagrites ja sõjatandril hävingule määratud inimeste vastu. Kirglikult on meie ajastu suured heliloojad koos teiste kunstnikkudega võidelnud humanistlike ideaalide eest.

## KOSIMUSI JA ÜLESANDEID

1. Missugused uued suunad tekkisid viimasel sajandivahetusel? Iseloomustage neid, nimega nende rajajaid.
2. Mille poolest revolutsiooniline romantism erineb hilisromantismist?



3. Jutustage uuendustest, mida XX sajand on toonud helikeele, vormi, žanride, pillide osas.
4. Missugused teemad on eriti iseloomulikud meie sajandi muusikakunstile?
5. Mida tähendavad sõnad «aleatoorika», «sonoristika», «värvimuusika», «elektronmuusika», «atonaalsus», «dodekafoonia»?
6. Mille poolest atonaalne muusika erineb tonaalsest?
7. Reastage oktaavi 12 heli nii, et tekiks atonaalne viis.
8. Mõtelge välja väike lihtne tonaalne viis.

## PRANTSUSE MUUSIKA XX SAJANDIL

Kogu XX sajandi on Prantsusmaa pealinn Pariis olnud maailma mõjukamaid kunsti keskusi. Kunstimetropoliks hakkas Pariis kujunema eelmise sajandi 70-ndail aastail, mil siin tekkisid uued kirjandus- ja kunstisuunad (sümbolism, impressionism) ning peeti esimesi ägedaid sõnalahinguid uue ja vana, romantilise kunsti pooldajate vahel. Prantsusmaal kerkis siis esile enneolematult arvukas rühm jõulise andega kujutavaid kunstnikke (nimetagem Claude Monet'd, Vincent van Goghi, Auguste Renoiri, Paul Cézanne'i, Paul Gauguini, skulptor Auguste Rodini), kes tervitasid XX sajandit julge ja uutmoodi kauni, pillavalt värvika loominguga. Uuest loomeideedest pakatav Pariis hakkas ligi meelitama kunstirahvast kogu maailmast. Siia tuldi õppima, töötama, elama või kuulsate kunstikogude ja muusikaeluga tutvuma. Siit ei raatsitud lahkuda, sest Pariis sidus kunstnike endaga ka oma internatsionaalse, kõigi rahvuste suhtes salliva vaimulaadi ning kõikide rahvakihtide mõistva suhtumisega kunstisse ja tema loojatesse. «Pariisis tundsin end vabana,» ütles meie sajandi suurimaid maalikunstnikke hispaanlane Picasso, kes sidus oma pika elu varakult selle linnaga. Elu lõpuni jäi sinna hiljem ka eesti suurkunstnik Eduard Viiralt. Aastaid elasid Pariisis, siit õppides ja oma muusikaga teiste maade kunsti mõjutades vene muusika suurkujud Sergei Prokofjev ja Igor Stravinski. Uudset kunsti ja vene muusikat propageeris Pariisis ligi paar aastakümnet menukalt Djagilevi balletitrupp. Juba möödunud sajandi üheksakümnendail aastail loodi Pariisis muusikateoseid, mis kuulutasid uue sünni ning said määravaks kogu maailma helikunsti arengus. Eeskujuks oli neile muusikalise impressionismi rajaja Claude Debussy looming, mis seostus nimekate sümbolistide Stéphane Mallarmé, Paul Verlaine'i, Charles Baudelaire'i, Maurice Maeterlincki proosa ja luulega.

### CLAUDE DEBUSSY (1862—1918)

Debussy arvates ei olnud eelmiste põlvkondade heliloojad küllalt tähelepanelikult kuulanud «... seda nii mitmekesisest muusikast, mida loodus meile ülikülluses pakub...». Debussy leidis, et looduse kõige salapärasemate, kõige varjatumate häälte ja rütmide kajastamisest algab muusikakunsti uus tee.

Debussy kujunemisaastail valitses prantsuse muusikas Wagneri mõju. Debussy oli algul Wagneri vaimustatud pooldaja, kuid jõudis peagi veendumusele, et Wagneri muusika mõju pidurdab prantsuse muusika rahvusliku omapära arenemist. Toetudes prantsuse klassikalise muusika traditsioonidele, mis tema jaoks kehastusid esmajoonel J. Ph. Rameau loomingus, suutis Debussy võita võõraid mõjusid ning luua rahvuslikult omapärast muusikat.

Debussy tegutses ka pianisti ja dirigendi ning muusikakriitikuna.

Debussy loomingu põhiosa moodustavad lühiteosed — üksikud või kogumikku koondatud miniatuurid. Nende hulgas on klaveripalu, üheosalisi orkestriteoseid ja romansse. Suurteoseid lõi Debussy harva. Neist tähtsamad

Ilusate muljete muusika



Claude Debussy

on ooper «Pelléas ja Mélisande», mõned süiditaolised orkestriteosed, keelpillikvartett ja klaverisüidid.

Peaaegu kõigil Debussy teostel on programmipealkirjad. Sageli paigutas Debussy need teose lõppu, nagu rõhutades, et neis sisalduv programm ei ole ainuvõimalik ja kõigile kohustuslik. Siiski reedavad nad Debussy inspiratsiooniallika, milleks on loodus ning ilu nautingut pakkuvad elunähtused. Loodus meeldib Debussyle kõige enam siis, kui ta on vaikselt salapärane, mahe ja üleni meeli hellitav.

Näiteks mõned väga iseloomulikud teoste pealkirjad: «Õõ aroomid», «Aiad vihma», «Uppunud katedraal», «Helid ja aroomid voogavad õhtuõhus», «Kuldkalakesed», «Lainete mäng», «Ja kuu paistab templile, mis kunagi oli», «Surnud lehed», «Peegeldused vees»...

Kuid Debussy ei püüdnud loodust helidega kirjeldada. Kõige tähtsamaks pidas ta looduse poolt sisendatud õrnade tundeliigutuste ja hetkeliste mõtteväljatuste jäädvustamist. Mõnikord põimuvad looduspildid antiikmütoloogia kujudega. Nii on see ka Debussy sümfoonilises prelüüdil «Fauni pärastlõuna» (näide 139), mida loetakse muusikalise impressionismi esikteoseks.

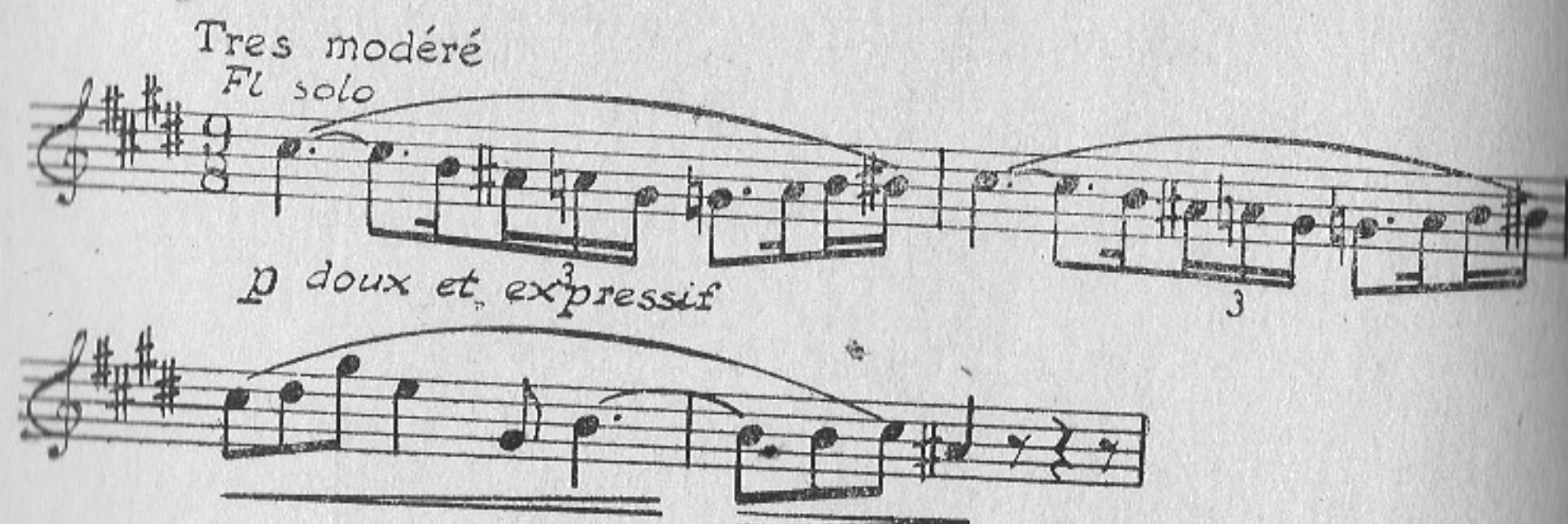
Keerulisi probleeme ja vapustavaid elamusi kajastas Debussy harva (näit. ooperis «Pelléas ja Mélisande»).



Debussy muusikalist väljendusviisi iseloomustab väga peen maitse. Tema muusikas ei ole midagi pealetükkivat. Debussy teoste helikeel on habras ja õrn ning köidab kuulajat oma ülipeente värvi- ja meeleoluvarjunditega.

Meloodiad on kas ülilihtsad (pentatoonilised) ja naiivsed ning hakitud lühikesteks, viisilõikudeks või siis filigraanse kromaatilise koega.

Näide 139



Harmonias eelistab Debussy kolmkõlale noonakorde ja nende paralleelseid järgnevusi, mis üldse kujunes impressionistlikule muusikale iseloomulikuks. Debussy oli ka esimesi, kes kasutas kvartharmoniat ning nn. suurendatud laade (täistoongamma ja suurendatud kolmkõla). Rütm on sageli rafineeritult kapriisne, esineb eri rütmide üheaegsust — polürütmiat.

Tähtis koht Debussy loomingus on tantsurütmidel. Neid võib leida nii otseselt tantsužanris teostes (valssides, menuettides, «Kurbades džigides») kui ka mujal. Debussy oli esimesi heliloojaid, kes tõsiselt muusikas kasutas varase džässmuusika rütme.

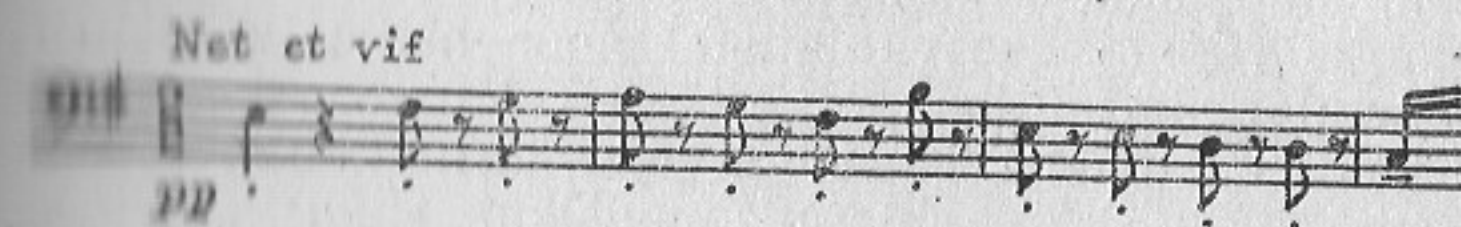
«Pelléas ja Mélisande» Debussy ainus ooper «Pelléas ja Mélisande» on nii sellele autorile kui üldse impressionistidele iseloomuliku iluõistmise poolest tüüpiline teos. Vapustavast tragöödiast jutustatakse siin nagu poolsosinal, oma tundeid ja kaasaalamist otseselt ilmutamata. Kogu sündmustik ja tegelased on ümbritsetud salapäraga, tundub nagu oleks tegemist muinasmuudatusega. Muusika on nii hääbuvilus, et sisendab nukrustunde. Ooperis ei ole ei aariaid ega ansambleid. Laul sarnaneb kõnega. Kasutatud on Maeterlincki draama proosateksti. Viisid on retsitatiivsed ning sõltuvad prantsuse keele enda meloodiast ja prantsuse draamateatris kujunenud deklameerimismaneerist.

Ooper jutustab ebamaiselt kauni tütarlapse Mélisande'i tragöödiast. Lesestunud Goland leiab ta jahil eksides metsast ja viib kohkunud tütarlapse oma lossi. Goland abiellub Mélisande'iga, aga kui see kohtub Goland'i venna Pelléasiga, ilusa noorukiga, hakkab ta teda armastama.

Armastajad ei leia muud väljapääsu kui põgeneda. Kuid Goland tabab nad ja kiivusehoos tapab ta Pelléasi. Mélisande sünnitab vapustuse mõjul enneaegselt uue tillukese Mélisande'i ja sureb.

«Aiad vihmases» kuulub klaveripalade tsükklisse «Estambid»<sup>184</sup>. Debussy on muusikasse kandnud vaikse sajuse päeva sumeda valguse harmoonia ning vihmase ühtlase rütmi. Muusikasse on kandunud ka mõtlik meeleolu, mida selline looduspilt sisendab. Ja looduspilti sulavad kaks viisi, mis on tuletatud rahvalaulest. Esimeses osas laulab bass veidi muudetud kujul üht prantsuse hällilaulu (näide 140), keskmises osas kõlab muretu lastelaul (näide 141), viimases osas aga kohuvad mõlemad laulud.

Näide 140

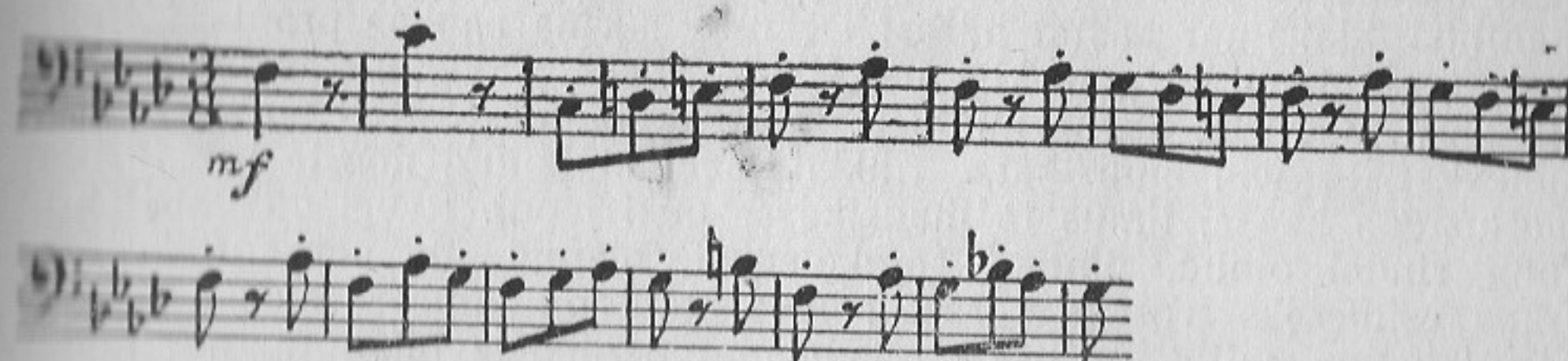


Näide 141



Debussy eakaaslaste seas oli teisigi impressionistliku kunsti viljelejaid, üks neist — Paul Dukas (1865—1935) — on loonud väga populaarse teose — sümfoonilise poemi «Völuri õpilane» (1897).

Näide 142



«Völuri õpilase» programmi aluseks on Goethe ballaad, milles jutustatakse, kuidas völuri õpilane omapääd nõiduma hakkab. Ta teab, kuidas vallandada loodusjõude. Dukas' muusika kirjeldab seda teravmeelselt ja kujutab rütmikalt vetevoogude vabanemist. Ent õpilane on unustanud sõna, millega saab neid jälle taltsutada. Valjul häälel hüüab vasekoor õpetajat appi. Lõppeks see ilmubki ning loob jälle korra majja.

<sup>184</sup> Estamp (pr. k. estampe) — vase- või puulõiketehnikas plaadilt tehtud tõmmis.



Meie sajandi algul äratas Pariisis tähelepanu rühm noori kirjanikke, kunstnikke ja muusikuid, kes kõikjal innukalt toetasid Debussy otsinguid. Noorusliku sõjakuse tõttu hakati neid pilkavalt nimetama apašsideks. Nad kogunesid kas mõne kunstniku ateljeesse, luuletaja või muusiku koju, näitasid üksteisele oma teoseid, ka pooleliolevaid, arutasid neid koos, vaidlesid. Nad käisid kõikidel kontsertidel, kus esitati Debussy teoseid, ja kui esietendus tema ooper «Pelléas ja Mélisande», võis neid näha igal etendusel vaimustunud aplausiga võitlemas vilistajate vastu.

Peale Debussy muusika õhutas nende entusiasmi ka uue vene koolkonna («Võimsa rühma») heliloojate looming. Borodini «Vägilassümfoonia» algfraasi valisid nad oma «lahingusignaali». Vene heliloojate teoseid laulis ja mängis rühma koosviibimistel noor helilooja Maurice Ravel, kes paarkümmend aastat hiljem orkestreeris Mussorgski «Pildid näituselt». Oige pea kasvas temast Debussyga võrdväärne helilooja, kelle looming on samuti mõjutanud XX sajandi muusikat kogu maailmas. Kui sajandi algaastakümneil Peterburi konservatooriumi üliõpilane Heino Eller ahne huviga uuris Debussy muusikat, siis mõni aeg hiljem Tartu Kõrgemas Muusikakoolis vaimustus tema õpilane Eduard Tubin Raveli muusikast.

### MAURICE RAVEL (1875—1937)

Debussy ja tema muusikat imetleva noore helilooja Raveli mõttekaaslus oli nõnda suur, et kord olid nad üheaegselt valinud oma laulude aluseks ühed ja samad luuletused, ise seda teadmata. Sellegipoolest erineb Raveli muusika Debussy omast niivõrd, et teda arvatakse impressionistide hulka teatava kõhkluisega. Debussy varane surm (1918) eraldas need heliloojad peaaegu erinevaise ajastuise, mille piiriks oli Esimene maailmasõda. Paar aastat pärast Debussy surma hakkas prantsuse muusikat kujundama Stravinskist mõjutatud noore põlvkonna deviis: «Aitab pilvedest, ududest, akvaariumidest ja öö aroomidest. Meil on vaja maist muusikat, argielu muusikat.» Ehkki Ravel ei läinud noorte urbanistlike taotlustega kaasa, ilmus ta muusikasse uusi jooni. Ravel oli vabatahtlikuna riidel olnud, näinud sõjakoledusi, elanud üle sõprade kaotust. Tema esimeseks teoseks pärast rindeaastaid oli kuueosaline süit «Couperini haud», mille iga osa on pühendatud mõnele lahinguväljal langenud sõbrale. Varem valdavalt helgesse ning Debussy-lähedase temaatikaga loomingusse hakkas sõjajärgseil aastail põimuma traagilisi mõttelõngu. Kolmandal kümnendil soodustas seda veelgi autoõnnetusest põhjustatud raske, töövõimet halvav ajukahjustus.

**Looming** Paljudes žanrides on Ravelil ainult üks teos, kuid see-eest on see peaaegu alati ainulaadselt kaunis. Nii ei saa tuhandeid kvartette hõlmavat maailma kammermuusikat kujutada Raveli kvartetita, mille ta kirjutas 1903. aastal, õppides Pariisi konservatooriumis.



Maurice Ravel

«Kõikide muusikatugede ja isiklikult enda nimel palun Teid, ärge muutke midagi sellest, mida olete oma kvartetti kirja pannud,» soovitas Ravelile ühes kirjas Debussy, kes kartis, et kriitikute eitav suhtumine võib saada kvartetile saatuslikuks.

Rohkesti on Ravel kirjutanud klaveriteoseid ja muusikat balletietendusteks. Neist on kõige tähtsamad ballett «Daphnis ja Chloe» (1912), koreograafiline poem «Valss» (1919) ning Raveli kuulsaim teos «Bolero» (1928). Veel on Ravel kirjutanud väga lõbusa ooperi «Hispaania lund» (1907) ja imetabaselt kauni muinasjutuoperi lastele «Laps ja voluvõim» (1925).<sup>135</sup> Sümfooniat Ravel ei loonud, küll aga rütmikaid rapsoodiaid («Hispaania rapsoodia» ja «Mustlanna») ning kaks klaverikontserti. Mõlemad valmisid 1931. aastal. Need kontserdid on nagu kaks teatrimaski — üks (Sol-mažoorne) säravalt rõõmus, teine (re-minoorne) Raveli traagilisemaid teoseid. See on ainulaadne klaverikontsert, sest teda mängitakse ainult vasaku käega.<sup>136</sup> Ometi kõlab kontsert nii, nagu oleks kirjutatud mõlemale käele.

Mõlemas kontserdis on sugemeid džässist, mis hakkas Raveli eriti huvitama kontserdireisidel Ameerikas.

Tähtsa osa Raveli loomingust moodustavad mitmete rahvaste (kreeka, hispaania, prantsuse, itaalia, juudi, šoti, flaami ja vene) viiside seaded. Eriline tähtsus tema muusikale oli hispaania folklooril, sest

<sup>135</sup> Lastele on loodud veel «Hane-ema muinasjutud» (klaveripalad 4 käele).

<sup>136</sup> Mažoorne kontsert on pühendatud kuulsale prantsuse pianistile, Raveli muusika propageerijale Marguerite Longile, minoorne austria pianistile Paul Wittgensteinile, kes oli kaotanud sõjas parema käe ning tellis selle kontserdi Ravelilt.



Raveli ema oli hispaanlanna; Hispaaniaga on seotud mitmed Raveli teosed.

Tundeid peitev  
muusika

Vasaku käe klaverikontserdi traagikast kirjutades küsis üks Raveli sõpru: «Kas ta teadis, et see on ta luigelaul? Ja et nüüd ta võib kõikidest inimliku uhkuse astmetest üle astudes enam mitte varjata inimeste eest seda, et ka tema on osanud armastada ja kannatada...» Raveli värvidest ja tantsuütmidest küllastunud muusika jätab enamasti mulje, nagu võiks see kõnelda millest tahes, ainult mitte autori tunnetest. Selge, lakooniline, nagu mõõdetud vorm ja väga täpne rütm, mis ei salli suvalisi aeglustamisi või kiirendamisi, hoiavad kõla kindlalt vaos. «Ravel on täpne nagu šveitsi kellassepp,» ütles sõbra muusika kohta Stravinski. Romantilisi tundepehanguid ei ole, ei olnud ka pihtimusi enne nimetatud klaverikontserti. Ometi on Ravel ise öelnud: «Suur muusika, olen selles veendunud, tuleb alati südamest.» Ja südamest on siiski sündinud ka Raveli enda muusika. Nagu pilguloom liikumatus näos, nii on Raveli muusikas tugeva endakontrolli varjus tajutav kuum temperament ja elunähtustele tundlikult reageeriv hing. Tema kunst on sügavalt humaanne ja läbinisti demokraatlik.

Debussyga võrreldes on Ravel elulähedasem ja maisem, tema muusika seos rahvaloominguga on otsesem.

Ravel ei deklareerinud muusikas oma ühiskondlikke või poliitilisi seisukohti. Kaudselt, mõistamisi aga avaldas ta neid siiski. Näiteks võib olla ühe teose sünnilugu. Ravel sai Ameerikast tellimuse kirjutada mõned laulud flöödi, tšello ja klaveri saatel. Ravel kirjutas kolm «Madagaskari laulu». Esimeses ülistatakse madagaskari neiu ilu, teises laulus kõlab hirmunud ja ärev hüüd «Kartke valgeid!», kolmas (pealkiri «Valikus») on õrn pastoraal, mis jutustab puhkuse õndsusest.

Mõistatuslikuks on nimetatud Raveli muusikat, sest needki, kes seda armastavad, saavad selle sisust ja mõttest aru puhuti lausa vastandlikult. «Sümfooniline valss», mis on loodud 1919. aastal, näis ühtedele leluna, mis on täis huumorit, teistele valsina, millest on orkaan üle käinud, kolmandad kinnitasid, et Raveli «Valsis» on tunda ajaloo hingust. Ravel ise ütles: «Kavandasin selle teose viini valsi apoteosina, mis minu kujutluses sulab ühte fantastilise ja fataalse pööristuulega.»

Peaaegu niisama vastandlikud arvamused on saanud «Bolero» rände ümber maailma.

«Bolero»

Selle eriskummalise teose kirjutas Ravel 1928. aastal vene baleriini Ida Rubinsteini tellimusel, aga «Bolero» on elanud peamiselt kontsertettekandes. See on neid vähesi teoseid, mida iga inimene mõistab juba esimesel kuulamisel ja mille mõju on nii lummas, et teda tahetakse ikka jälle kuulata. «Bolero» on ülilihtne teos, millist suudab luua ainult geenius. Teos rajaneb kahel hispaania rahvaviisi sarnasel teemal, mida ühendab muutumatu bolero-rütm.

Näide 143

Moderato assai  $\text{♩} = 72$



Näide 144

(Moderato assai)



Need teemad korduvad samas järjestuses kogu teose vältel. Ei muutu ka tonaalsus ega tempo. Muutuvad ainult orkestrivärvid ja väga aeglaselt ning ühtlaselt kasvab kõlajõud. «Bolero» algab üpris vaikselt ja saavutab teose lõpul maksimaalse kõlatäiuse. Siis toimub ka «Bolero» ainus tonaalne nihe: muusika pöördub hetkeks täiesti ootamatult Mi-mažoori.

Ühed ütlevad, et «Bolero» on kaasaegse orkestratsiooni õpik, teised, et «Bolero» on surmatants — «kurjuse kõlakujund, mis Raveli kogu elu vaevanud». Ja kolmandad lausuvad, et «Bolero» on tantsiva rahva dramaatiline rongkäik.

Impressionistide looming vabastas prantsuse muusika juba sajandivahetusel Wagneri muusika mõju alt, mis oli ähvardanud lämmatada prantsuse kunsti rahvuslikku omapära. Heliloojad pöördusid prantsuse kultuuriminekku — renessansi ja keskaja muusika (ka gregooriuse koraali), rahvalaulu ning rokokookunsti meistrite poole. Ent impressionismi sünniga olid uue otsingud vaid alanud.

«Kuulke». Kahetkümnendate aastate algul, kui maailm alles õppis tundma ja jäljendama prantsuse impressionistide muusikat, olid selle maa noored heliloojad juba jõudnud



impressionismi eitamiseni. Kuulsa «Kuuiku» heliloojad vallutasid Pariisi muusikaelu.<sup>137</sup> Osa neist olid alles päris noorukesed, 17–18-aastased, teised mõni aasta vanemad. Nad otsisid vahendeid «paljastatud konstruktsiooni poeesia» loomiseks. Nad tahtsid olla prantslaselt selged ja loogilised. Nad otsisid sidemeid rahvamassidega. Nad imetlesid Stravinski jõulist, mootorsete rütmidega muusikat, mis ei jutustanud üksikisiku elamustest, vaid paganliku Venemaa rahvakommetest ja uskumustest. «Stravinski prohvetlikkus loomingus leidis igaüks meist oma individuaalsuse loote,» ütles «Kuuiku» tuntumaid heliloojaid Francis Poulenc.

Kuid erinevalt noorest Stravinskist kajastasid selle rühma heliloojad kaasaegset elu. Nende loomingus on urbanistlikke jooni. Nad armastasid suurlinna, tänavate mürisevaid rütme ja dünaamikat, vaimustavalt uutset olustikumuusikat (džäss oli äsja Pariisi jõudnud!), isegi ronge, masinaid, töölisrajoonide tänavalaulu, laatade ja tsirkuste tralli, spordivaimu. Ka armastasid nad eksotikat. Mõnes teoses püüdsid nad elu lausa kopeerida. Näiteks alustas 1924. aastal Pariisist sensatsioonilist teed maailma kontserdisaalidesse veduriga nimega teos «Pacific 231», mille autor Arthur Honegger nimetas sümfooniliseks liikumiseks. Uhes intervjuus jutustas ta ise oma teose sisust:

««Pacificis»... püüdsin ma muusika vahenditega edasi anda silmamuljet ning füüsilist mõnutunnet kiirest liikumisest. Teos algab rahuliku vaatlusega: veel seisva masina ühtlane hingamine, ponnistus käivitamisel, kiiruse aeglane kasvamine ja lõppeks seisund, mis haarab 300-tonnist rongi, kui ta tormab ööpimeduses kiirusega 120 kilomeetrit tunnis.»

Teises «sümfoonilises liikumises» lõi Honegger pildi spordisündmustest («Ragbi»). Ühisteks joonteks «Kuuiku» heliloojate muusikas olin lineaarsusetendents, polütonaalsus, konstruktsiooniselgus ja side rahvamuusikaga.

«Kuuiku» liikmed ise erinesid üksteisest suuresti. Darius Milhaud (1892–1974) oli harukordselt viljakas kõigis žanrides (11 ooperit, 14 balletti, 12 sümfooniat, 18 kvartetti jpm.). Tema muusika on tugevates seostes nii prantsuse (eriti aga provansi) rahvaviisidega kui ka džässi ning Lõuna-Ameerika tantsurütmidega. Milhaud' ülekeevalt temperamentse ja priiskavalt värviküllase loomingu populaarseimaks teoseks on rõõmust ja ülemeelikusest särisev süit «Scaramouche» kahele klaverile.

Francis Poulenc (1899–1963) äratas üleöö 18-aastaselt enda vastu huvi eksootiliselt «Neegrirapsoodiaga». Elu lõpul andis see helilooja maailmale tänapäeva sügavaima ja omapäraseima psühholoogilise ooperi «Inimhääli». (1959). Laval viibib ainult ühe tegelane — noor ilus meeleheitel naine, kelle armastatu on otsustanud abielluda teisega. Nüüd kõneleb ta armsamaga viimast korda. Telefoni teel. Ta on otsustanud elust lahkuda.

Väga raske on luua ooperit, milles väliselt midagi ei toimu ning mille ainus tegelane kõneleb pealegi telefoni. Ometi on Poulencil õnnestunud luua teos, mida vaadatakse ja kuulatakse ennastunustavalt, sest suure tunde purunemise tragöödia on siin edasi antud psühholoogiliselt täpsete vahenditega. Poulenc oli meister prantslasest peenelt varjundatud deklamatoorset meloodiat looma. Orkestris võitleb suur tunne teda ründava vaenuliku välisjõuga ning muusika kaudu «näeme» ja kuuleme ka seda inimest, kellega õnnetu naine kõneleb.

Näide 145



<sup>137</sup> Rühma kuulusid Georges Auric, Louis Durey, Arthur Honegger, Darius Milhaud, Francis Poulenc ja naishelilooja Germaine Tailleferre.

Peale nelja ooperi ja kolme balleti kirjutas Poulenc peamiselt kammer- ja koorilaulu. Kontsertpianistina pööras ta suurt tähelepanu klaverimuusikale. Poulenci muusika on Milhaud' omast vaoshoitum ja peenekoelisem, selle rikkalik värvigamma on sumedam, nagu valgus läbi vitraažakna.

«Kuuiku» andekaim liige oli Arthur Honegger (1892–1955), kellest kujunes meie aja suurimaid sümfoonilise muusika meistreid. Tema loomingus põimuvad kaks vastandtendentsi. Ühte esindab näiteks ülal- mainitud urbanistlik teos «Pacific 231», mille muusika rajaneb tegevuse enda häälte, rütmide, liikumiste otsesel jäljendamisel. Sellised võtted muudavad Honeggeri muusika piltlikuks ning kergesti mõisteta- vaks. Kuid oma rikkaliku loomingu põhiosas oli Honegger pigem filosoof kui fotograaf. Teda huvitasid sügava elulise sisuga teemad, teravad konfliktid inimeses ja ühiskonnas, tugevad, traagilise saatusega isiksused. Viimased on enamasti keskseteks kujudeks tema lavateostes, näiteks ühes Honeggeri kõige kuulsamas teoses — lavalises oratooriumis «Jeanne d'Arc tuleriidal». Ajaloo, antiikkunsti ja piiblikujude kaudu uurides Honegger oma kaasaja valuliste küsimuste, inimese ja ühis- konna süžete üle.

Mitmed Honeggeri teosed on vahetult seotud aktuaalsete sünd- mustega: fašismivastase võitlusega Hispaanias, Prantsuse vastupanuli- kumise, Teise maailmasõjaga. «Laulule vabastamisest» (1942) järgnes nelj aastat hiljem samuti sõjaga seotud Kolmas, «Liturgiline» sümfoo- nia<sup>138</sup>, mille sisu kohta autor on öelnud: «Selles teoses tahtsin väljen- dada kaasaegsete inimeste meelepaha barbaarsuse, nürimeelsuse, kan- natuste, masinlikkuse, bürokraatia pealetungi üle...»

Jäikmehaanilised, kurjakuulutatavalt kasvavad, kõike inimlikku hävi- tada ähvardavad motoorsed kujundid esinevad sageli Honeggeri sümfoo- niaalses loomingus. Inimvaenulikkuse kujundeile vastanduvad sügavad mõtisklused, lüürika või rahvamasside lootusrikas laul. Mõnikord süm- boliseerib helgust, inimlikkust, rahu ja õnne ainult mõni habras loodus- hääli, näiteks ööbiku laul või tuvide kudrutus, mida pillid püüavad jäljen- dada, või siis lihtne hele lastelaul.

Honeggeri viie sümfoonia seas on ainult üks pilvitu ja muretu — Neljas sümfoonia (1946) programmealkirjaga «Baseli mõnud» («Deliciae Basilienses»). See teos on kirjutatud kammerorkestrile, ta on teistest sümfooniatest lihtsam ning üleni helge ja rõõmus, olles inspireeritud Aveitsi imekaunist loodusest ja rahumeelse maa olustikust. Ei puudu ka rahva enda laulud, pillilood ja tantsud.

Muusikarühmitustest, mis tekkisid Pariisis kahe maailmasõja vahel, oli «Kuuik» kõige püsivam.

Sõjajärgseil aastail moodustus rühmitus, kes nimetas end prantsuse muusikaliseks avangardiks. Selle liikmeid ühendavad seeriasüsteemi rakendamine ja muud pärast Teist maailmasõda levima hakanud uuen- dused. Avangardi nimekaimaks esindajaks on Pierre Boulez (1925),

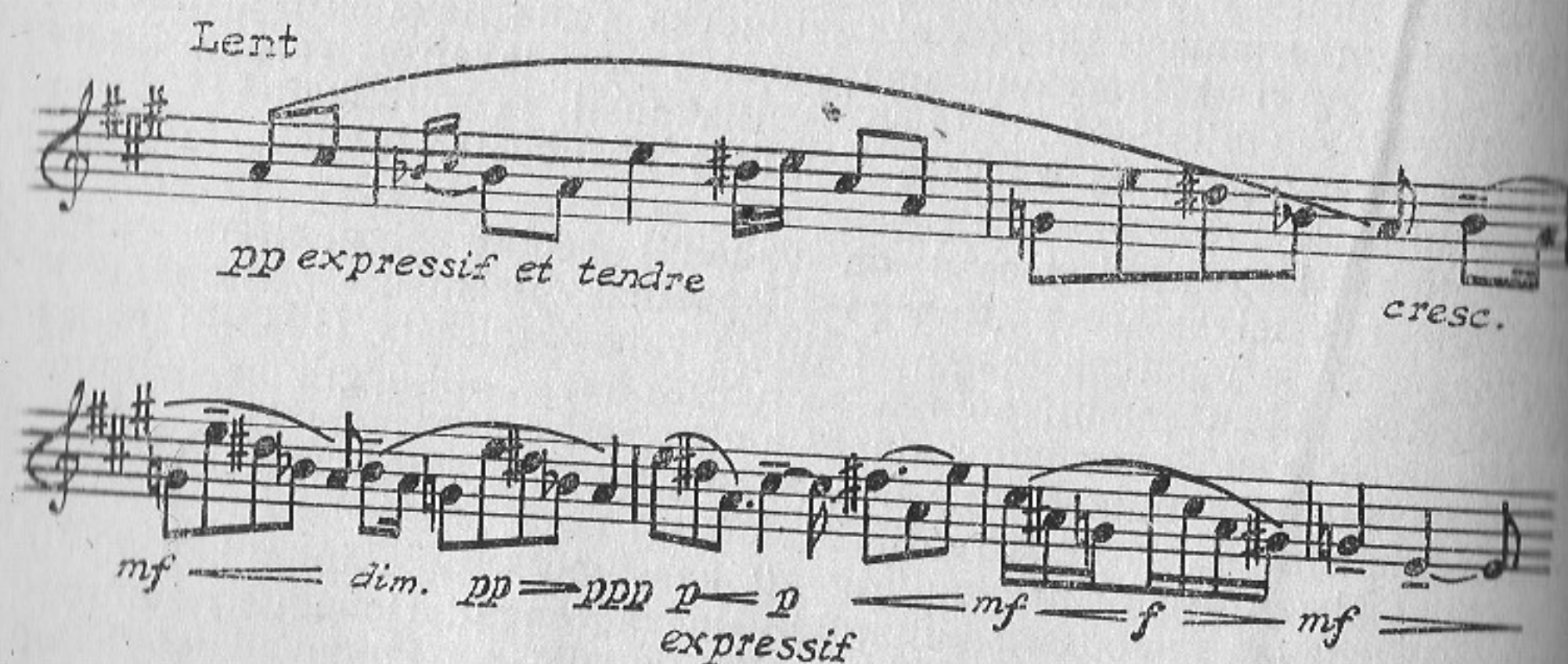
<sup>138</sup> Osad: «Dies irae», «De profundis clamavi», «Dona nobis pacem» («Viha päev», «Kuriatlikust hüüan sind», «Kingi meile rahu»).



kes silmapaistva dirigendina on ühtlasi aktiivsemaid uue muusika pro-  
pageerijaid.

Kuulsaimaid heliloojaid tänapäeva Prantsusmaal on ka Pierre Boulez,  
õpetaja Olivier Messiaen (1908), kes on ühtaegu silmapaistev orel-  
kunstnik, teoreetik ja folklorist. Messiaen on kogunud ja põhjalikult  
uurinud paljude rahvaste muusikat. Tundes huvi eelkõige idarahvaste  
(india, hiina, jaapani, indoneesia, araabia) muusika vastu, on ta nende  
rütmikat ja intonatsioone kasutanud ka enda omapärase muusikas. See  
rajaneb laiahaardelistel säravalt dissoneerivatel kooskõladel ning väga  
peenel rütmil, mida eriti iseloomustavad liigsed üksused, näiteks taktis  
kuuele kaheksandikule lisatud kuueteistkümnendik.

Näide 146



Messiaeni meloodiaid on sageli ühist ka linnulauluga. Ta on isegi  
loonud klaveripalade tsükli «Lindude kataloog», omapärase linnuhääle  
tõlke muusikakeelde.

#### KÜSIMUSI JA ÜLESANDEID

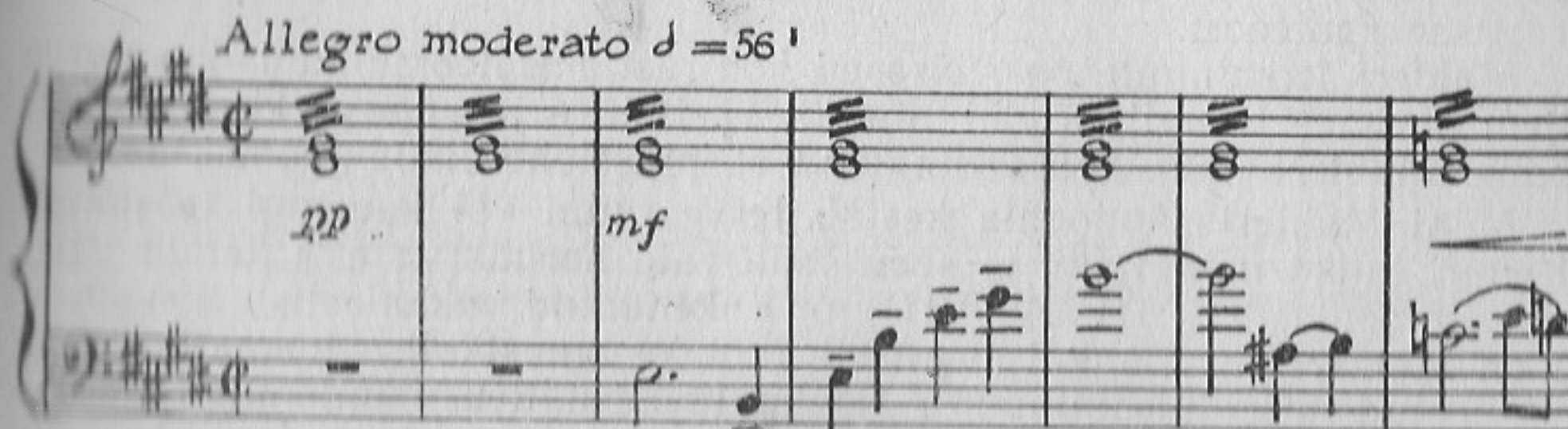
1. Kes oli sajandivahetusel kõige silmapaistvam helilooja Prantsusmaal ja missuguse  
uue suuna ta rajas?
2. Nimetage kuulsaid prantsuse impressioniste ja iseloomustage nende loomingut.
3. Kirjeldage mõnd impressionistlikku teost.
4. Mille poolest erineb Raveli muusika Debussy muusikast?
5. Kes kuulusid «Kuukusse», millised olid nende loomingulised põhimõtted?
6. Mille poolest erineb «Kuuku» muusika impressionistide omast?
7. Nimetage prantsuse heliloojate oopereid XIX ja XX sajandist.
8. Nimetage Raveli kõige populaarsem teos. Milles seisneb selle geniaalsus?
9. Koputage «Bolero» rütmi. Missuguse rahva tants on bolero?
10. Laulge mõnd prantsuse rahvaviisi.

## AUSTRIA JA SAKSA MUUSIKA XX SAJANDIL

Sajandivahetusest kuni fašistliku riigipöördeni Saksamaal olid Pariisi  
välja Euroopa juhtivateks muusikakeskusteks Austria pealinn Viin ja  
Saksamaa pealinn Berliin. Möödunud sajandi lõppkümnenditel, kui Pariisi  
kontserdisaalides alustasid võitlust Wagneri ja üldse romantismi vastu  
Debussy haprad impressionistlikud lühiteosed, kirjutasid austria ja saksa  
heliloojad monumentaalseid hilisromantilisi sümfooniaid, mis mõnikord  
mõeldud ettekandeks hiigelorkestreid. Ehkki tegemist polnud päris uue  
suunaga, tajuti hilisromantikute muusikat siiski niivõrd uudsenä, et see  
põhjustas peaaegu niisama teravaid vaidlusi kui impressionistide loo-  
ming Pariisis. Hilisromantikute seas oli kolm suurt heliloojat — auster-  
lased Anton Bruckner ja Gustav Mahler ning sakslane Richard Strauss.

Anton Bruckneri (1824—1896) looming kuulub tervenisti möödunud sajandisse,  
kuigi maailma kontserdisaalidesse jõudis see peamiselt käesoleval aastasajal. Bruckner  
oli juba kuuekümnepaastane, kui 1884. a. lõpul Leipzgis esmakordselt esitati tema Seitsemä-  
sümfoonia. Isegi Austria muusikaavalikkus oli seni Brucknerit tundnud peamiselt silma-  
paistva organisti ja pedagoogina (Viini konservatooriumi ja ülikooli professorina). Nüüd  
avastati Bruckner kui suur helilooja. Suure hilinemisega toodi seejärel kontserdipubliku  
ette kõik ta varasemad sümfooniad; lisaks jõudis ta veel kaks sümfooniad juurde kirju-  
tada (teine jäi küll lõpetamata).<sup>139</sup> Bruckneri sümfooniad on monumentaalsed teosed, mis  
stavad mulje, nagu mängitaks neid hiiglaste orelil. «Ma tean ainult ühte, kes on Beet-  
hoveni-taoline, see on Bruckner,» öelnud Wagner mõni aeg enne surma. Öeldakse ka, et  
mõni, mis Wagneril kui ooperikomponistil jäi sümfoonia vallas tegemata, tuli toime  
Bruckner, Wagneri muusika entusiastlik imetleja. Ehkki mõjutatud mitmest suurest ees-  
kujust (peale Beethoveni ja Wagneri veel Schubertist ja Bachist), on Bruckneri muusika  
ühikõrge sügavalt omapärane. Romantikute suurteema — inimese üksindus vaenulikus  
tegelikkuses — leiab selles beethovenlikult kangelasliku, elujaatava käsitluse. Bruckneri  
muusikaliste mõtete näiteks sobib Seitsemenda sümfoonia (E-duur) algusteema. Bruckner  
on küll kinnitanud, et ta polevat seda teemat ise loonud, keegi sõber olevat selle talle  
mõnaks dikteerinud ning lisanud: «Pane tähele, see toob sulle õnne.» Siiski on see teema  
oma suurejoonelisuses ja metsalõhnalises värskuses väga brucknerlik. Keelpillide sala-  
pärast sahiseval (*tremolo*) taustal laulavad metsasarv ja tšellod.

Näide 147



<sup>139</sup> Bruckner hakkas muusikat looma alles 40-aastaselt. Esimest kaht sümfooniad ta  
oma teoste nimekirja ei arvanud, kolmas (esimeseks loetu) valmis 1866. Peale sümfoo-  
niate on Bruckner kirjutanud koori- ja oreliteoseid ning mõned kammerteosed.





**Gustav Mahler** (1860–1911). Samal 1884. aastal, kui Bruckner Seitsemenda sümfooniaga üleöö kuulsaks sai, alustas oma esimese kirjutamist noor dirigent Gustav Mahler. Viis aastat hiljem juhatas ta selle esiettekannet Budapestis, kus ta ajutiselt töötas ooperiteatri direktori ja dirigendina. Mahleri Esimene sümfoonia on kummaline teos. Keegi polnud veel sellist kirjutanud. Esiettekandel nimetas ta selle neljaosalise teose sümfooniliseks poeemiks kahes osas ja enne kolmandat osa nõudis ta ebatavaliselt pikka pausi. Just kolmas osa (millele vahetult järgneb neljas) on eriti ootamatu. Sümfoonia algab helges meeolus. Pastoraalses esimeses osas kõlab viis Mahleri laulutsüklist «Rändava õpipoisi laulud». Hommikvärskes looduses algab õpipoisi teekond. Esimene osa lõpeb ülemlauluga looduse ilule. Järgneb hoogne lendler. Pärast pikka pausi avab kolmanda osa timpanisoolo, mille taustal hakkab sordiiniga kontrabass väga kõrgel häälel laulma igale austerlasele ja sakslasele ning ka paljudele eestlastele tuttavat marsirütmis kaanonit («Vaata Jaaku»), kuni pikapeale saab sellest karikatuurne marss, ühtaegu monotoonne kui ka irooniline. Sümfoonia algusosade helge meeolu moondub pikapeale groteskselt tontlikuks. Erilaadsete olustikuviiside vaheldumisest sünnivad enneolematud grimassitaolised kontrastid. Nooruslikult puhtasse, ülevat ihaldavasse maailma tungib inetu ja toores reaalsus. Raevukalt algab finaali, süveneb draamatiline pinge, millest paiskuvad valusad meeletehupuhangud. «See on sügavalt solvatud ja laastatud hinge hääl,» ütles Mahler oma esimese sümfoonia finaali kohta. Siiski lõpeb sümfoonia helgelt: esimese osa mõtete meenutus juhhib muusika säravasse apoteoosi.

Mahleri loomingule on säärased kontrastid iseloomulikud, kusjuures hiljem süveneb traagiline elutunnetus, üksinduse ja sügava kurbuse väljendus. Mahleri muusikasse tungivad ekspressionistlikud jooned.

Mõni Mahleri sümfoonia kestab terve tunni või kauemgi ja nõuab nii suurt hulka mängijaid, et seda saab vaid haruharva ette kanda. Mitmes sümfoonias (II, III, IV, VIII) on rakendatud vokaalsoliste ja koore. Ka on Mahleri sümfooniad sisuliselt (või ka muusikalise temaatika poolest) seotud ta laululoominguga. Nii kuuluvad näiteks sümfooniad II–IV kokku rahvaluuletekstidele loodud «Poisi võlusarve» lauludega, traagiline VI sümfoonia aga tsükliga «Laulud surnud lastest».

Mahleri sümfooniates on ka imekauneid lüürilisi osi «lõputult» laulvate viisidega. Üks selliseid on Neljanda sümfoonia III osa märkega *Ruhevoll* (täis rahu).

#### Näide 148



Mahleri eluajal imetleti teda esmajoones kui geniaalset dirigenti. Kuid Mahleri muusika (11 sümfooniast, millest üks jäi lõpetamata, ja laulud) on sügavalt mõjutanud XX sajandi loomingut. Temalt on õppinud nii Schönberg kui ka Šostakovitš.

**Richard Strauss** (1864–1949). Mahleri esimene sümfoonia sai valmis 1888. aastal. Samal aastal lõpetas teine tolleaegne suur dirigent ja helilooja Richard Strauss oma esimese sümfoonilise poeemi «Don Juan». See on tulvil elujoovastust ja huumorit. Üksikasjaliselt kirjeldab nauditav muusika Don Juani seiklusi, laskumata mõtisklustesse.

#### Näide 149

*Allegro molto con brio*



Mõni aeg hiljem loodud sümfoonilise poeemi «Till Eulenspiegeli lõbusad vembud» kõrval on «Don Juan» tänini Straussi populaarsemaid teoseid.

Erinevalt Brucknerist ja Mahlerist, kes oma ideede väljendamiseks vajasisid hiigelmõõtmeis sümfooniavormi, eelistas Strauss üheosalist sümfoonilist poeemi. Tema polnud elu mõtte otsija, tema pööras pilgu elu helgetele külgedele, laskmata end selle tragöödiaist häirida. 1904. aastal kirjutas ta oma suure «Sinfonia domestica» («Kodusümfoonia»), milles ta temale omase huumoriga jutustab üksikasjalikult oma kodust, perekonnaelu rõõmudest ja tühistest tülidest, mis õnne ei tume. Sümfoonia kannab pühendust «Kallile naisele ja meie poistele».

Kõige rohkem on Strauss kirjutanud oopereid (14), neist kuulsaimad



on noorpõlveteosed. — traagilised «Salome» (1905) ja «Elektra» (1908) ning koomiline «Roosikavalier» (1910).

Richard Strauss oli Lääne viimane suur hilisromantik. Sajandi alguses tungisid temagi muusikasse ekspressionistlikud jooned.

## ARNOLD SCHÖNBERG (1874—1951)

Ekspressionismi ja atonaalse muusika rajaja ning seeriastehnika leiutaja Arnold Schönberg sündis Viinis. Muusikat õppis ta peamiselt iseseisvalt. Schönberg tegutses heliloojana, dirigendina ja muusikaõpetajana. Peaaegu kümme aastat (kuni 1933. aastani) oli ta Berliini Kunstide Akadeemias kompositsiooni meistriklassi professor. Alates 1933. aastast kuni surmani elas Schönberg Ameerika Ühendriikides — olles rahvuselt juut, pidi ta pärast fašistide võimuletulekut Saksamaalt emigreerima. Ameerikas jätkus ta pedagoogiline tegevus 1944. aastani.

1904. aastal esitati ühel Viini kontserdiõhtul Mahleri ja Straussi teoste kõrval noore helilooja Arnold Schönbergi sümfooniline poeem «Pelléas ja Mélisande». Ettekannet juhatas autor. Schönbergi poeem polnud impressionistlik nagu Debussy samanimeline ooper, mis oli kaks aastat varem Pariisis esiettekandele tulnud. Viini noore helilooja teos sobis häireteta Mahleri ja Straussi helitööde kõrvale, sest suurte romantikute Wagneri ja Brahmsi eeskujul kirjutas Schönberg siis veel hilisromantilist muusikat. Parajasti oli tal käsil tohtu suure esitajaskonnaga teos, mille orkestreerimiseks kulus tervelt kümme aastat, — kantaat «Gurre laulud» viiele solistile, kolmele meeskoorile, ühele segakoorile ja hiigelorkestrile.

Tavalisele muusikasõbrale võis sajandivahetusel näida, et Austria ja saksa heliloojad on kuulutanud välja muusikateose ettekandjate arvu suurendamise võistluse. R. Straussi kõrval oli Schönberg esimesi, kes loobus seda kaasa tegemast ning hakkas kirjutama kammerkoosseisule. 1907. aastal kanti ette tema kammersümfoonia E-duur 15 instrumendile. Ka Schönbergi sõber Gustav Mahler viibis kontserdil ning aplodeeris hasartelt, samal ajal kui ta naaber ägedalt vilistas. Tekkis tüli, mis lõppes kaklusega.

Schönbergi kammersümfoonia oli kõlalt niivõrd ebaharilik, et tavaline kuulaja tajus seda kui kakofooniat. Kummaline oli juba esimene teema (peateema). See tõusis otse liikumisele. Kummaline oli juba esimene teema (peateema). See tõusis otse liikumisele.

Näide 150



Harmoonias oli Schönberg juba varem hakanud kasutama kvartidest koosnevaid akorde.

Eriti kummaline oli teose ülesehitus. Sümfoonial oli näiliselt ainult üks osa. Teised sümfooniale iseloomulikud osad olid paigutatud selle sonaat-allegro sisse: skertso asus ekspositsiooni ja töötluse ning aeglane osa töötluse ja repriisi vahel. Kuulajale tegi vormis orienteerumine raskusi veel selle pärast, et repriisis ilmusid teemad ekspositsioonile vastupidises järjekorras. Schönbergi kammersümfoonia kujutas endast niisiis novaatorlikku teost. Järgmistes helitöödes läks Schönberg veel kaugemale. Ta hakkas kirjutama teoseid, milles dissonantsid ei lahenenud ja milles tonaalsust üldse polnudki. Tekkis atonaalne muusika. Peale uude harmoonia ja ka uute kõlavärvide ilmusid Schönbergi teos-



Arnold Schönberg

esse uued meloodiad, mille taolisi on hiljem kasutanud väga paljud heliloojad. Uht uut liiki viisi nimetas Schönberg tämbri-meloodiaks, teist kõne-meloodiaks.

Tämbri- ehk kõlavärvimeloodia erineb tavalisest selle poolest, et igal uuel meloodial on ka uus värv (teda esitab teine pill), nii et viis meenutab kirjut kaelakeed. Kõne-meloodiat, mida Schönberg esmakordselt kasutas kuulsas teoses «Kuu-Pierrot» (1912), tuli solistil laulvalt rääkida, kusjuures hääle tõusud ja langused ning nende nim olid noodis täpselt kirja pandud. «Kuu-Pierrot» nimetas Schönberg melodraamaks, mis tähendabki rütmilist deklameerimist või kõnelemist muusika saatel.

Lõppeks jõudis Schönberg dodekafoonia ja seeriastehnika leiutamiseni.

Esimiseks uues tehnikas teoseks, mille Schönberg pärast kaheksa-aastast pausi, 1923. aastal avalikkuse ette tõi, oli «Viis klaveripala». Kuid Schönbergi muusika ei muutunud ainult helikeelelt, vaid ka meeleoluvärvingult ja sisult. Kui kuulata järjest ta varasemaid teoseid, tekib mulje järk-järgulisest hämarumisest. Schönbergi esimeste teoste seas on üks kaunimaid keelpillisekstett «Kirgastunud öö». Sellest tulvab veel romantiliste nokturnide salapärase erutust ja luulet. Hiljem see kaob Schönbergi loomingust sootuks.

Samal ajal kui Pariisis näevad ilmavalgust nn. metsikute (foovide) robustselt värvilised maalid ning impressionistide peente ja õrnade muusikateoste kõrvale astuvad Stravinski «paganlikud», müttavad rütmid, luuakse Austrias ja Saksamaal ekspressionistlikku kunsti, mis püüab heita pilku elu petliku, rahuloleva välisilme taha, ühiskonna ja üksikdase inimese sügavikku.

Muusika ilma valguskiireta

Schönbergi õpilane Hanns Eisler, kes sidus oma elu ja loomingu saksa revolutsioonilise töölisliikumisega, on kirjutanud: «Ta muusika ei olnud mõnus, ta ei olnud ülendav, ta ei triumfeerinud ega võidutsenud, tema põhitooniks oli meeleheide. Just see oli peamine, mida kuulajad ei suutnud vastu võtta... Ammu enne pommilennukite leiutamist väljendas ta varjenditesse peitunud inimeste tundeid... Ta asetas oma aja, oma klassi ette peegli. See ei olnud ilus, mida seal nähti. Aga see oli tõde.»



Kogu elu kirjutas Schönberg säärast süngel, sageli masendavat muusikat. Seda põhitendentsi süvendasid omakorda sõjad ja fašismi võimusemine. Kurbus ja lootusetusetunne, meeleheitepuhangud ja ängistavad mõtisklused kannavad Schönbergi loomingut. Helikeel on puhtabst-raktne. Ja siiski on täheldatud selle kaudseid seoseid Viini rahvamuusikaga. «See kõlab nii, nagu oleks tsiteeritud lahkunud rahvalaulude hingi, mis pärast kõiki katastroofe näivad kahvatute ja jahmunutena» (Hanns Eisler).

• ooperi, sümfooniliste ja kammerteoste kõrval on Schönberg rohkesti kirjutanud kõrge hinnangu osaks saanud rahvaviisiseadeid, töödelnud Johann Straussi valsse, loonud meeleolumuusikat.

«Ellujäänud Varssavist» Schönbergi hilisemast loomingust on kõige laialdasema tunnustuse leidnud «Ellujäänud Varssavist». See on üheosaline kantaaditaoline teos, milles koori ja orkestri kõrval on tähtis ülesanne deklamaatoril. Juhuslikult ellujäänud koonduslaagrivang jutustab üleelatud. Kuulajate ette kerkib pilt inimeste massilise hukkamise ettevalmistusest fašistlikus koonduslaagris. Teose kulminatsiooniks on vapustavalt jõuline meeskoor, mis väljendab surmaminejate meelekindlust ja ahastust.

#### Näide 151



«Ellujäänud Varssavist» on fašismi hukkamõist.

#### Uus Viini koolkond

Schönberg oli ühtlasi teoreetik ja suurepärane pedagoog. Ta rajas nn. uue Viini koolkonna, mille tähtsamateks esindajateks peale Schönbergi enda olid ta õpilased Alban Berg ja Anton Webern.

Alban Berg (1885–1935) suutis võita kõige erinevamate suundade muusikute kui ka tavaliste muusikaharrastajate poolehoidu.

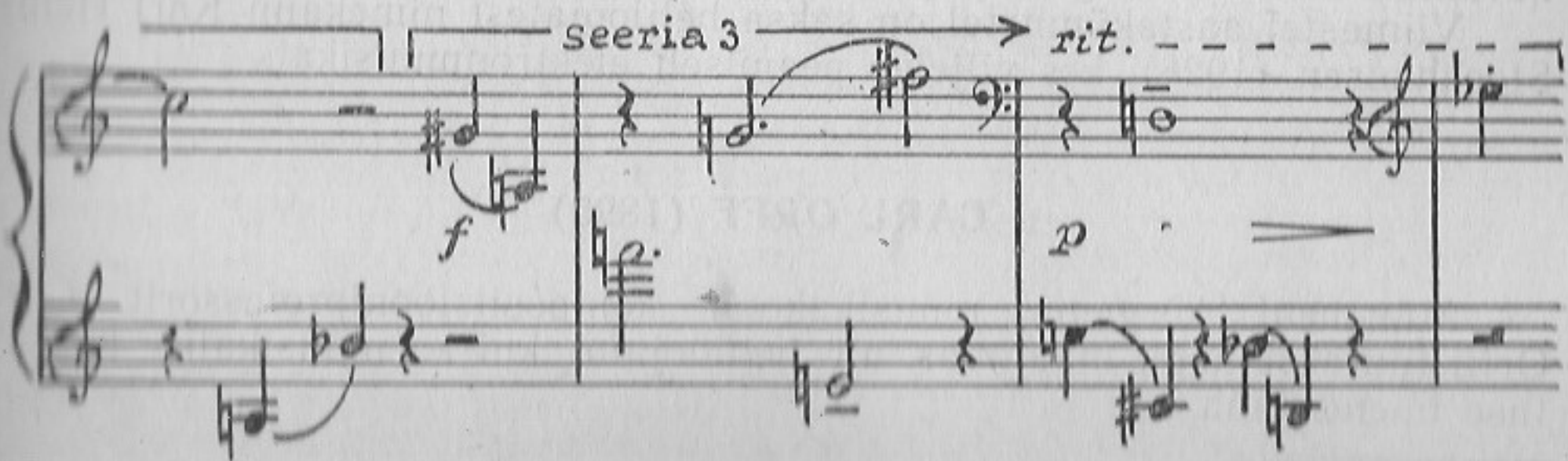
Tema instrumentaalteostest on erilise tunnustuse osaliseks saanud ooper «Wozzeck» (1921). See teos tõi ooperiloomingusse uue teema — lihtsa inimese nurjunud elu, mille pinnaseks on sotsiaalne ebavõrdsus. Suure kaastundega jutustab Berg vaesuskütkeis rabeleva, kirglikult kiindunud noormehe Wozzecki elutragöödiast.

Anton Weberni (1883–1945) looming — mitmesugused kantaadid ja puhtinstrumentaalsed teosed — mahub neljale kauamängivale plaadile ning selle saab läbi kuulata kahe ja poole tunniga. Ometi on seda tervenisti 31 oopust, sealjuures enamasti mitmeosalist. Mõni helind kestab vaid sekundeid, kogu sümfoonia kõlab 11 minutit. Siiski vajab orkester selle õppimiseks rohkem aega kui mõne tunnipikkuse sümfoonia harjutamiseks. Weberni teose kuulajal tekib mulje, nagu kestaks ettekanne tegelikult palju kauem. Webernil on iga heli nii tähendusrikas nagu suure teose teema. Ta on nagu kalliskivi viimistletud ja nõuab äärmiselt täpset ettekannet. Sellest, kui tähtsaks pidas Webern ettekande täpsust, jutustab juhtum tema enda dirigenditegevusest. Bergi Viuliekontserdi õppimiseks oli ette nähtud kolm proovi. Kahega neist sai orkester tema meelest rahuldavalt selgeks ainult esimesed kaheksa takti. Lugu lõppes skandaaliga.

Heli tähtsust rõhutavad veelgi teda sageli ümbritsevad pausid. Enamasti on iga helil oma tämbrivärv ja valjusaste, nii et kõrvutistest helidest võib üks kõlada // teine *pp*, kolmas *mf*, neljas *pppp* jne. Seepärast ei tohi Weberni muusikat kuulates ühtki heli kõrvust mööda lasta, iga heli hetkeline elu on siin suursündmus. Schönberg on õelnud Weberni muusika kohta: «Iga pilgu võib siin arendada luuletuseks, iga ohke romaaniks. Kuid romaan on väljendatud vaid ühe napi žestiga, önn ühe ohkega...»

Weberni muusika ilu on erandlik. Siiski on see sügavalt rahvuslik, ehkki siit rahvaviise ei leia. See kehastab austerlastele ja sakslastele iseloomulikke suurt seismist distsipliini, täpsust ja mõttekontsentratsiooni. Weberni väga läbipaistvat, kristalset muusikat on võrreldud mägede hingusega, kuulnud tas kellade kõla. Webern ise on oma muusikat võrrelnud koidikuõhuga. Võib-olla mõtles ta esmajoonel selgetele koidikuõhule Tirooli mägedes, kust Webernid pärinevad ning kust Anton Webern ise sai unustamatuid loodusmuljeid.

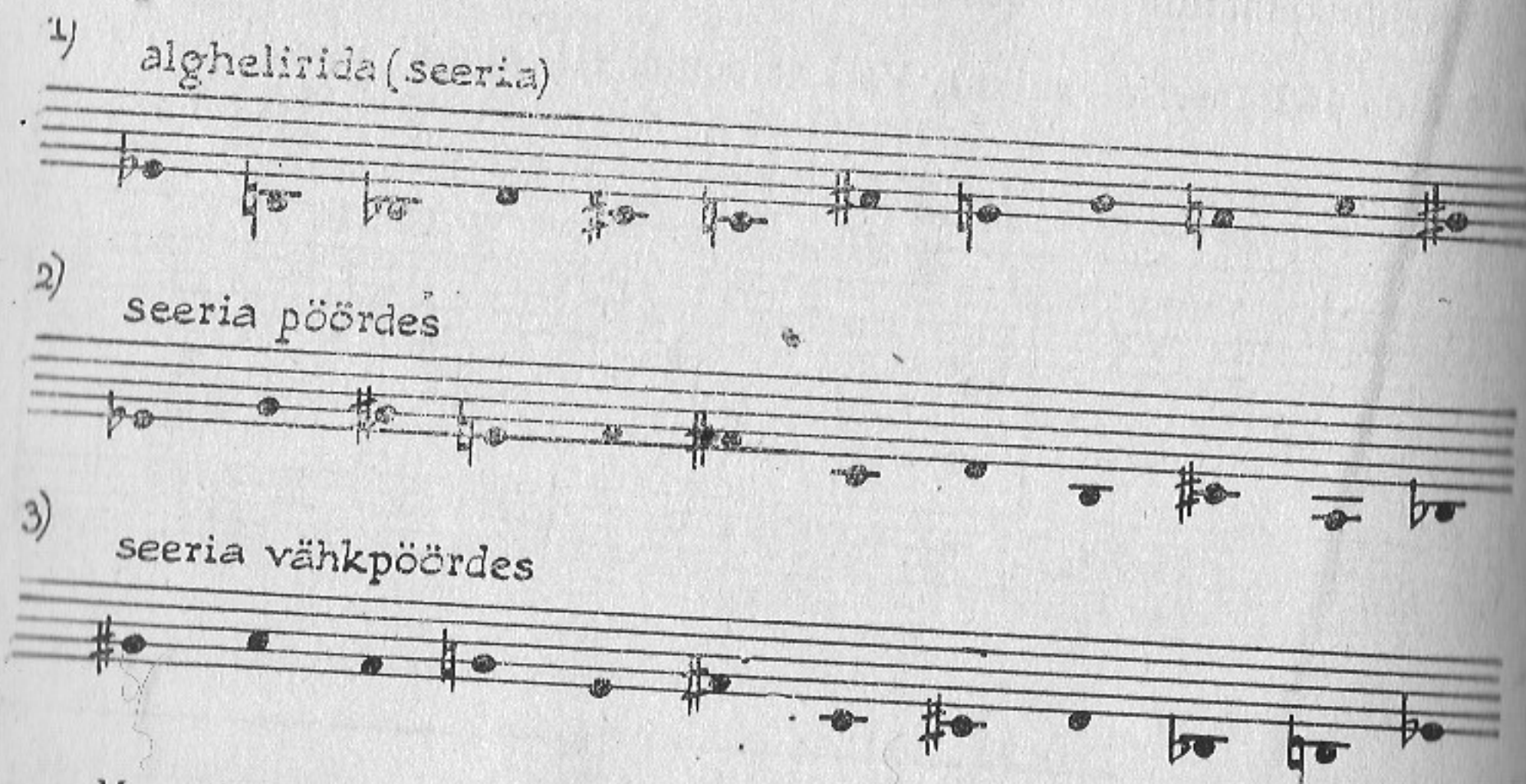
#### Näide 152 (seeriatehnika). Variatsioonid, III, algus





Kolmanda osa aluseks on helirida ehk seeria *mi-bemoll—si—si—bemoll—re—do—diees—do—fa—diees—mi—sol—fa—la—sol—diees*. Seeria harab kõik oktaavi 12 heli autorile vajalikus järjestuses. Esimese nelja takti vältel kõlabki seeria oma algkujul. Viienda takti teisest noodist alates liigub sama helirida juba peegelpöördes, üheksanda takti neljandast noodist peale aga vähkpöördes.<sup>140</sup>

Näide 153



Muusika on selle osa alguses, nagu seeriatesnikas teostes sageli, põhiliselt ühehäälnene, kooskõlad tekivad siis, kui mõni heli kõlab edasi järgmise sisseastumisel. Erandiks on kooskõla üheteistkümnendas taktilis (*re—do—diees*), kus kaks seeria kõrvutist heli kõlavad üheaegselt. Samal kombel moodustuvad seeriatesnikas teostes ka keerukamad kooskõlad.

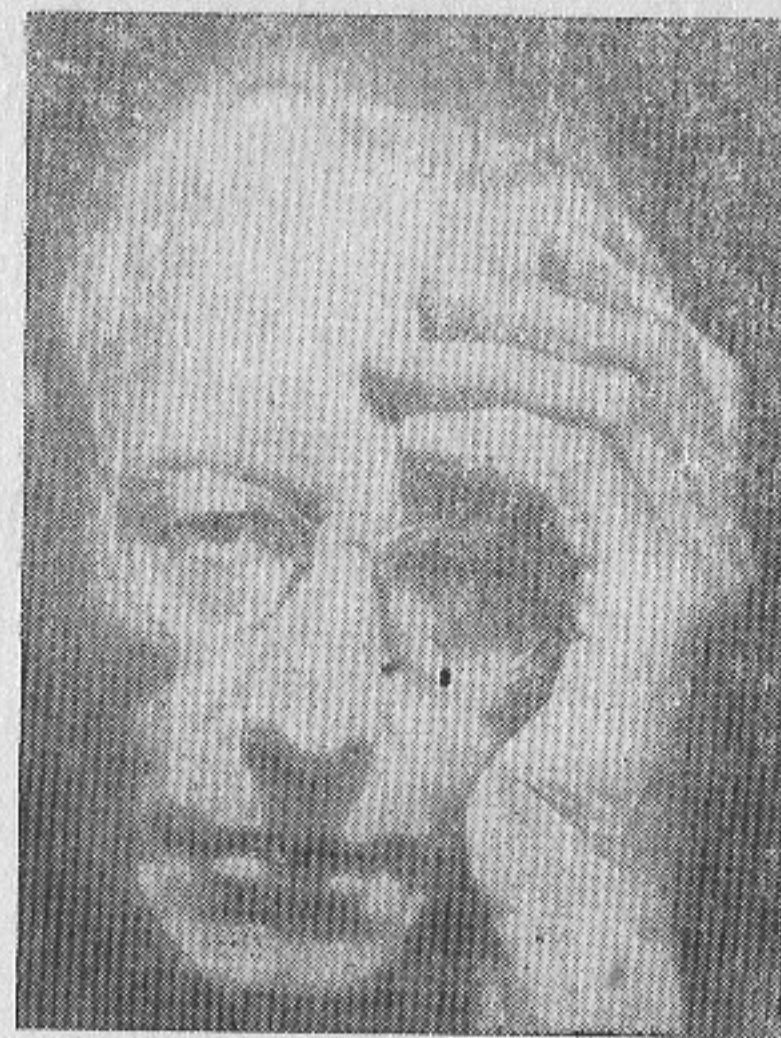
Saksamaal on Richard Straussi kõrval tähtis osa olnud neoklassitsismi pooldajatel. Selle pinnasel kerkis esile kahekümnendail aastail **Paul Hindemith** (1895—1963), rikkaliku produktiooniga helilooja kõige erinevama žanreis, ning kolmekümnendail aastail **Carl Orff**.

Viimastel aastakümnetel on saksa heliloojatest nimekaim Karl Heinz Stockhausen (1928), kes viljeleb peamiselt elektronmuusikat.

### CARL ORFF (1895)

Müncheni kõrgema muusikakooli kompositsiooniprofessorit Carl Orffi tuntakse kogu maailmas nii heliloojana kui ka muusikalise kasvatusu uudendajana.

<sup>140</sup> Seeriat on võimalik kasutada veel peegel-vähkpöördes.



Carl Orff

Carl Orff sündis Münchenis, 1914. aastal lõpetas ta Müncheni Muusikaakadeemia ja asus tööle kontsertmeistrina kohalikus draamateatris. Pikemat aega töötas ta ühes tantsukoolis. Sealt said alguse Orffi otsingud uue muusikalise kasvatuse süsteemi alal.

Ooperi uuendaja

Valdava osa Orffi loomingust moodustavad mitmesugused muusikalised lavateosed, mille ainestik pärineb peamiselt ajaloo, antiiktragöödiaist või muinasjuttudest. Tähtsaim neist on «Trionfi», mis koosneb kolmest lavakantaadist — «Carmina burana», «Catulli carmina» ja «Trionfo di Afrodite».<sup>141</sup>

Orff on püüdnud muusikalist lavateost lähendada vanakreeka teatri suursugusele lihtsusele või keskaegsele etendustele. Tema ooperites puudub tavaline lavategevus. Tegelased on üldistatud tüüpikujud. Analooiliselt antiiktragöödiadiale on koori ülesanne väljendada üldsuse arvamust ja kommenteerida sündmusi. Orffi ooperid sarnanevad pigem lavatse oratooriumi või muusikaliselt kujundatud draamateosega kui ooperiga.

Uudne, kuld kõigile mõistetav helikeel

Orffi lavateoste muusika on väga omapärane, kuid ometi kergesti mõistetav. See rajaneb peamiselt lauludel. Puuduvad tavalised aariad ja muud ooperile tüüpilised vormid. Valdavalt ühehäälnene saatena muusika, mille harmoonia on tihti primitiivsuse lihtne ja väheliikuv, ei võimalda süm-

<sup>141</sup> Tõlkes vastavalt: «Triumfid», «Beuerni laulud», «Catulluse laulud», «Aphrodite triumf».

«Catulluse laulude» aluseks on I sajandil e.m.a. elanud rooma poeedi Catulluse luule, milles kajastub poeedi õnnetu armastus.

«Aphrodite triumfi» aluseks on antiikaja pulmatseremoonia. Teos lõpeb ülistuslauluga armastusjumalanna Aphroditele.



foonilist arengut. Seevastu on Orffi muusika väga rikas meloodialt ja tämbrilt, samuti iseloomustab seda aktiivne rütm. Omapäraselt värvikas on Orffi muusika orkestratsioon. Keelpillid esinevad harva (erandiks on harf), suur tähtsus on klaveril, puhkpillidel ja mitmesugustel löökpillidel.

«Carmina burana»<sup>142</sup> Selle renessansliku vaimuga lavakantaadi kirjutas Orff aastal 1937. Teose alapealkirjaks on «Ilmalikud laulud häälele ja koorile instrumentide ja lavapiltide saatel». Teos koosneb proloogist ja kolmest pildist, iga pilt omakorda mitmest episoodist. Koorid on enamasti ühehäälsed, sageli esinevad soolod. Koore ja soolonumbreid saadab suur orkester, mille koosseisus on ka kaks klaverit.

«Carmina burana» proloogis, samuti teose lõpus lauldakse õnneratta häirimatust keerlemisest, mida inimene ei saa peatada.

#### Näide 154



Proloogile järgnev esimene osa — «Varakevadel» — on pilt ärkavast loodusest ja noorte kevadmängust. Viimases osas — «Armuõnn» — ülistatakse armastust. Kontrastiks neile lüürilistele piltidele on teine osa — «Kõrtsis». Pika laua taha on kogunenud hulgused ja elupõletajad. Nende seas on ka luuletaja, kes sõnastab selle lõbusa seltskonna elumõtte, mis on suunatud keskaegsete rangete moraaliseaduste ja asketismi vastu. Siin kõlavad ülemeelikud laulud ja naljad. Eriti omapäraseks episoodiks on «Praetud luige nutulaul». Praetud luik kurdab oma rasket saatust kõrge ja kaebliku tenorihäälega, mida saadab puhkpillide ansambel (lagott, pikolofflöö, klarnet ja trompet). «Carmina burana» ülistab elurõõme, mida inimene peab oskama hinnata ja nautida, vaatamata õnneratta vääramatule pöörlemisele.

#### KUSIMUSI JA ÜLESANDEID

1. Nimetage suuri saksa ja austria heliloojaid eri ajastutest.
2. Missuguses stiilis muusikat kirjutati Austrias ja Saksamaal viimasel sajandivahetusel? Iseloomustage seda stiili ja võrrelge seda Debussy ning tema stiili järgijate muusikaga.
3. Kes rajas ekspressionismi muusikas? Iseloomustage ekspressionismi.
4. Mille poolest erineb ekspressionistide muusika temaatika ja helikeel impressionistide omast?
5. Kes rajas uue Viini koolkonna? Nimetage sellesse kuuluvaid heliloojaid.
6. Missuguseid teoseid kirjutas Carl Orff?
7. Kirjeldage mõnd Orffi teost.
8. Laulge mõnd saksa rahvaviisi.

<sup>142</sup> Beuern on kohake Baieri Alpide jalamil. Benediktbeuerni kloostrist leiti mõõdundun sajandil käsikirjaline laulude kogu, mis pärineb umbes XIV sajandist. Esitrükk 1847. a. «Beuerni laulude» («Carmina burana») nime all.

## TEISTE RAHVASTE MUUSIKA XX SAJANDIL

Peale prantsuse, austria ja saksa heliloojate ning Stravinski, kel oli kolm kodumaad ja tegelikult mitte ainustki, on meie sajandi muusikaloomingu kujundamises öelnud kaaluka sõna teistestki rahvustest meistrid. Prantsuse impressionistide ringkondades liikus sajandi alguses ka suurimaid hispaania heliloojaid Manuel de Falla (1876—1946). Samal ajal, eriti kahekümneendaist aastast alates äratas ungarlane Béla Bartók (1881—1945) maailmapanu täiesti omalaadse muusikaga. Meie sajandi silmapaistvamaid ungari heliloojaid on ka Zoltán Kodály (1882—1967). Ajajärgul, mil maailmas laialdaselt levisid rahvamuusikast eemalduvad ning suurlinnade elust toituvad suunad, kutsusid Bartók ja Kodály heliloojaid tagasi muusika ürgse alglatte — rahvalaulu ja looduse juurde.

Väga elav on muusikaelu olnud Tšehhimaal ja Poolas, kus peaaegu üheaegselt tegutsesid impressionistid Leoš Janáček (1854—1928), kes on eriti tuntud oma ooperite poolest, ning Karol Szymanowski (1882—1937), üks 20—30-ndate aastate laialdasema mõjuga heliloojaid. Samal ajal alustas tšehhi komponist Alois Hába (1893—1974) eksperimente veerandtoonmuusikaga. Mitmekülgne on viimase aja suurima tšehhi helilooja Bohuslav Martinů (1890—1959) sügavasisuline looming.

Viimastel aastakümnetel on Poolas kujunenud väga tugev uue muusika koolkond, mida juhtisid jouluste ja laia žanrihaardega heliloojate Witold Lutoslawski (1913) ja Krzysztof Penderecki (1933).

Itaaliast oli pärit helilooja ja sajandivahetuse silmapaistvaim pianist Ferruccio Busoni (1866—1924). Tänapäeval on laia tunnustuse võitnud Luigi Nono (1924) uude, sotsiaalseid probleeme kajastav looming.

Pärast paar aastasada kestnud madalseisu on jälle aktiveerunud muusikaloomine Inglismaal. Seda maad on kõige edukamalt esindanud Benjamin Britten (1913—1976), kelle oopereid mängitakse paljude maade teatrites.

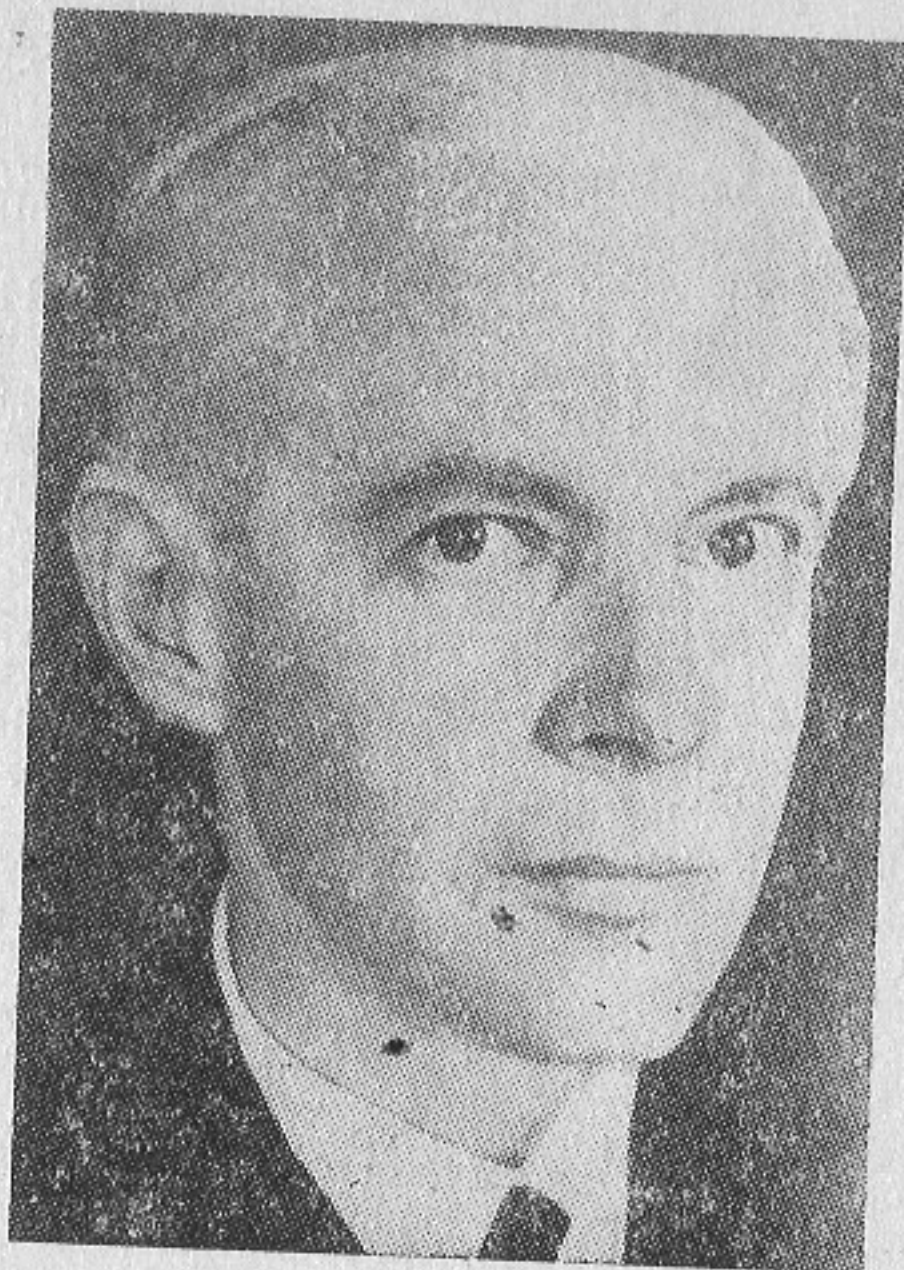
Sajandivahetusel kujunes professionaalne helilooming ka Ameerikas, kus paljude rahvaste muusika põimumine ning džäss löid soodsa pinnase omapärale. Kõige suurema mõju on saavutanud George Gershwin (1898—1937) muusika, milles Euroopa impressionistlik suund ristus ameerika omalaadse olustikumuusikaga. Teise maailmasõja ajal on maailma muusika arengut mõjutanud avangardist John Cage (1912).

### BÉLA BARTÓK (1881—1945)

Béla Bartók oli ainulaadsemaid suurkujusid käesoleva sajandi muusikas. Ta oli geniaalne helilooja, silmapaistev klaverikunstnik, kirglik rahvamuusika uurija ja koguja ning pedagoog. Seejuures ei sulgunud Bartók ainult puhterialaste küsimuste ja tegevuse ringi. Kuigi ta ei võtnud otseselt osa poliitilisest elust, jäi Bartók siiski igas olukorras kindlaks oma põhimõtetele ja sõltumatule käitumislainile. «Ideed, mida ma olen kuulutanud sellest alates, kui hakkasin end tundma heliloojana, on rahvaste vendluse tugevdamine, vaatamata sõdadele ja tülidele. Seda ideed püüan ma jõudumööda teenida oma muusikaga...» kirjutas Bartók ühes kirjas. Oma kodumaa kirgliku patrioodina ei pidanud ta siiski võimalikuks pärast fašistide võimuletulekut jääda Ungarisse. 1940. aastal asus ta Ameerika Ühendriikidesse. Ootamatu surm ei lasknud täituda tema unistusel minna tagasi kodumaale.

**Rahvamuusika uurija** Uhes Bartóki kirjas leiduvad järgmised read: «Minu elu kõige õnnelikumad päevad olid need, mis ma veetsin maal talupoegade keskel.» Ungari küladesse viis Bartóki huvi rahvamuusika vastu. Koos teise suure helilooja Zoltán Kodályga alustasid nad ungari rahvamuusika kogumist ja uurimist. Bartókit huvitasid eri maade rahvamuusika seosed. Ta on kogunud rahvaviise ka Ungari naabermaades ning kaugemalgi (Türgis, Põhja-Aafrikas).





Béla Bartók


**Mitmekülgne looming** Bartóki looming on žanrilt mitmekülgne ja igas valdkonnas leidub tal püsiva väärtusega teoseid. Eriline tähtsus Euroopa muusika arenemises on olnud ühevaatuselisel ooperil «Hertsog Sinihabeme loss», ballettidel «Võlumandariin» ja «Puust prints», samuti orkestrikontserdil, klaveri- ja viiulikontsertidel, keelpillikvartetitel ning omapärasel klaverikoolil «Mikrokosmos».

Ka sisult on Bartóki muusika mitmekesine, kuid erilist osa etendab siin kirglik kiindumus loodusesse, mis oli Bartóki silmis inimese hinge- puhtuse ja ilu ürgne allikas. Nagu XVIII sajandi valgustajad, nii kaldus ka Bartók idealiseerima lihtsat elu maal, looduse keskel. Oma kompromissitu vaenuga linna, eriti suurlinna ning selle pahelisuse vastu meenutab ta romantikuid. Seejuures on Bartók mõtleja inimkonna saatuse üle.

**Jõuliste kontrastide muusika** Bartóki loomingule on iseloomulikud jõulised, puhad kontrastid. Talle oli võrdselt kättesaadav nii kirglik tundeväljendus kui ka varjundirikas helimaaling. Kõrvuti sügava filosoofilise mõtiskluse episoodidega esineb tema loomingus küllalt tihti ungari temperamendi avaldusi.

**Helikeele uuendaja** Bartóki omapärane helikeel on sulam ungari ja mõne naabermaa vanast rahvamuusikast ning uudest, XX sajandi helikeelele omastest väljendusvahenditest. Bartók

kasutab ungari rahvalauludes esinevaid laade. Tema teoste erakordselt muhtlikus rütmis kohtame tihti ungari rahvamuusikale iseloomulikke

«teravrütmis»  ning muid nõrka taktiosa rõhutavaid rütmifiguure.

Kuid Bartóki helikeele karm ja nurgeline kõla, selle seesmine metalne jõulisus tuleneb suurelt osalt juba Debussy ja Schönbergi poolt kasutuselevõetud kvartharmonia eelistamisest tertsilisele, samuti julgest polütonaalsuse rakendamisest.

Bartók armastas omapäraseid värvikombinatsioone, näiteks ühendas ta klaveri löökpillidega (sonaadis kahele klaverile ja löökpillidele).

**Orkestrikontsert** Bartóki üks kuulsamaid teoseid — orkestrikontsert — on kirjutatud 1943. aastal. Selles kajastuvad tolle sõnge aja meeleolud, helilooja rasked mõtted sõjast ja kaugest kodumaast, aga ka võidutahe ja -veendumus.

Orkestrikontserdil on viis osa: «Introduktsioon», «Paarismäng», «Eleegia», «Katkestatud intermetso» ja «Finaal».

I osa — «Introduktsioon». Kuigi osa pealkiri viitab sissejuhatusale, on orkestrikontserdi esimene osa sisult kõige kaalukam. Väljendatud mõtete kaalukuse poolest võib seda võrrelda klassikalise sümfoonia esimese osaga. Pealegi on «Introduktsiooni» vormika sonaat-allegro, millele omakorda eelneb ulatuslik sissejuhatus. Teose alguses iseloomude ja kontrabasside esituses kõlav teema on otsekui orkestrikontserdi muusikaliseks motoks. See Bartókile nii iseloomulike kvartkäikudega viis kõlab vaikselt, tõsiselt ja mõttikult.

#### Näide 155



Järgneb kaeblik viis flöödi esituses. Seda jätkavad trompetid annavad meloodiale rahvusliku itkuviisi kuju. Ka sellel teemal on orkestrikontserdis oluline koht. Sissejuhatus lõpetab suur tõus, mille otse haripunktil katkestab viiulitelt kõlav peateema.

#### Näide 156





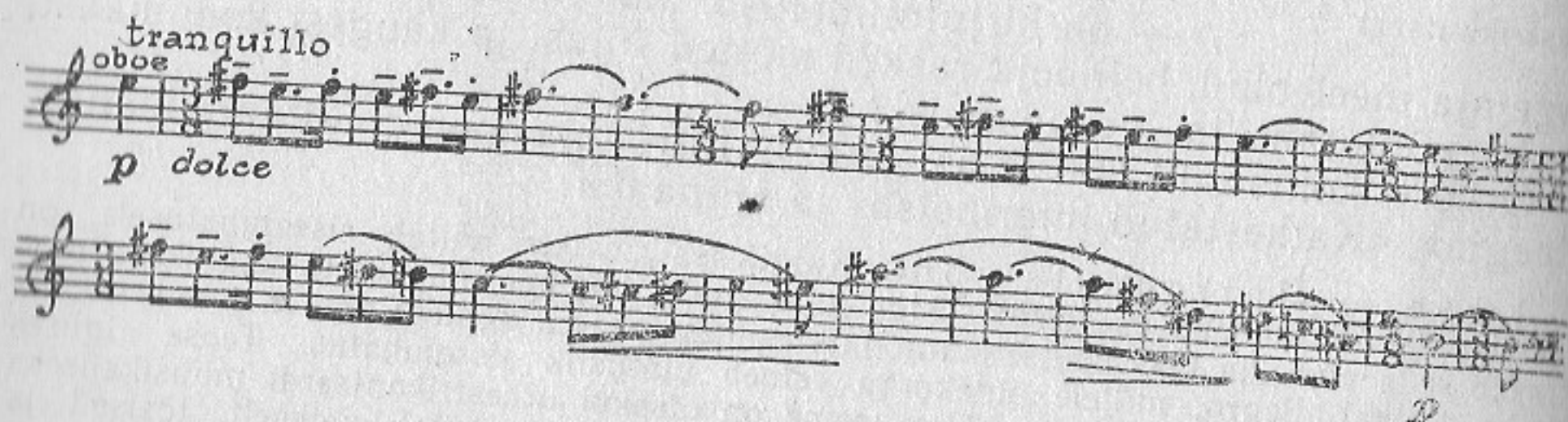
Sellel on energilise üleskutse ilme. Peateema hakkab nüüd juhtima muusika hoogsat ründavat liikumist, mis viib uuesti sissejuhatusest pärineva moto-teemani. Nüüd kõlab ta tromboonide esituses, olles omandanud uue, tahtejõulise ja võidukindla ilme.

### Näide 157



Sügava murrangu toob meeleolusse kõrvalteema — õrn ja tantsisklev oboemeloodla.

### Näide 158



Töötluses taastub ning süveneb peapartiis alguse saanud aktiivne rünnakuhoog, mis kasvab teravaks ja pingeliseks kulminatsiooniks. Jälle katkeb areng tõusulaine harjal. Akki saabunud vaikuses elustub taas unelev kõrvalteema. Osa lõpp kinnitab veel kord võitlusvaimu vankumatust.

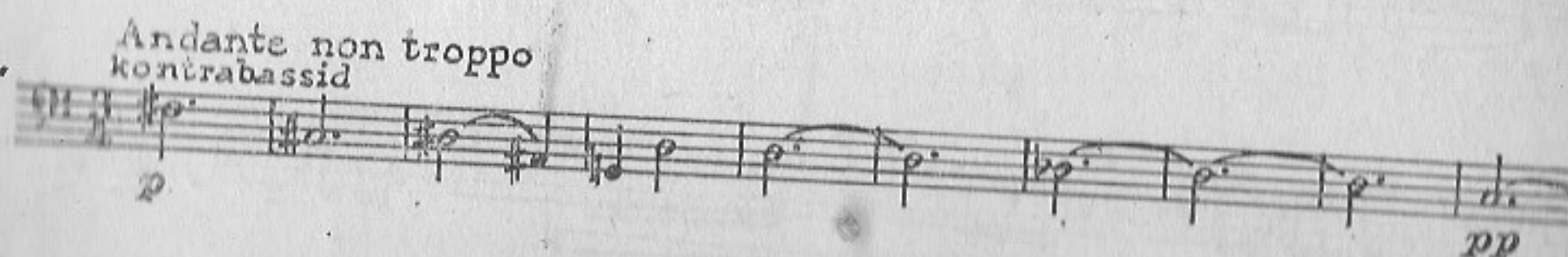
II osa — «Paarismäng» — toob puhkust pakkuva kontrasti. Need on Bartóki loomingu vaimukamad leheküljed. Rütmipilli solo juhatab sisse puhkpillide heatujulise ja teravmeelse paarismängu, millest võtavad järjekorras osa 2 fagotti, 2 oboed, 2 klarineti, 2 flööti ja 2 trompetit.

### Näide 159



III osa — «Eleegia» — arendab «Introduktsioonis» kuulnud itkuviisi, mis omandab siin dramaatilise väljendusrikkuse.

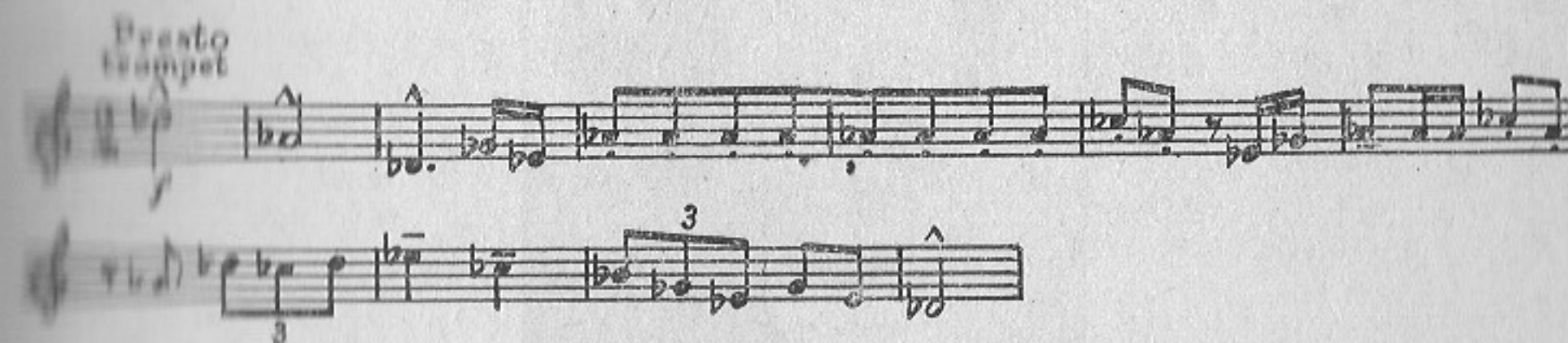
### Näide 160



IV osa — «Katkestatud vahemäng» — kajastab Bartóki enda sõnade järgi suurt draamat ja iseloomustab «seda jõudu, mis jätab enda järel võimu ja vägivalla jätavad jäljed, samal ajal kui teised inimesed on haaratud vaimsetest püüdlustest». Lühike lõikub siin ungari rahvamuusikale lähedaste teemade arengusse küünilise, toorelt iseloomuga episood, mille juhatab sisse ülemeelik valsiviis.

V osa — «Finaal» — on erakordselt hoogne, särav ja temperamentne. Moto-teema kõlab siin nagu trotslik võiduennustus.

### Näide 161



## KÜSIMUSI JA ÜLESANDEID

1. Jutustage B. Bartóki tegevusest rahvamuusika uurijana ja propageerijana.
2. Iseloomustage Bartóki helikeelt. Milline on selle seos ungari rahvamuusikaga?
3. Loetlege Bartóki tähtsamaid teoseid.
4. Iseloomustage orkestrikontserdi muusikat kuulatud katkendite põhjal.

## GEORGE GERSHWIN (1898—1937)

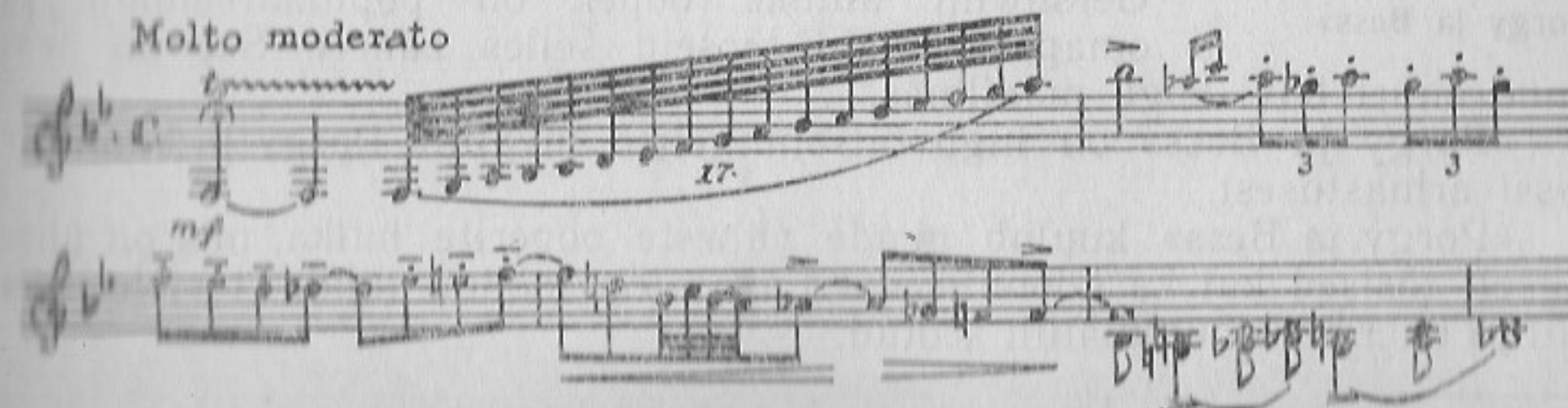
George Gershwin on sümfoonilise džässi rajajaid.

Gershwin sündis New Yorgis, kuhu ta vanemad emigreerisid Venemaalt möödunud sajandi lõpul. Vanemate soovil pidi Gershwinist saama ärimees, kuid juba poisikesena armastas ta musitseerida ja laulukest luua. Nii tekkiski soov saada kerge muusika komponistiks. Gershwin sai muusikalise hariduse eraviisil õppides (algul kodumaal, hiljem Pariisis). Juba 20-aastaselt oli ta tunnustatud kerge muusika autor.

Kuid Gershwin unistas sümfooniliste teoste loomisest džässi alusel.

26-aastaselt kirjutas ta «Rhapsody in Blue». See oli esimene sümfoonilise džässi teos. «Rhapsody in Blue» tõi Gershwinile kuulsuse ka Euroopas.

### Näide 162



1937. a., vahetult enne surma sai talle osaks suurim tunnustus: ta nimetati Rooma Accademia di S. Cecilia auliikmeks.





George Gershwin

Püsiva väärtusega teosed

Gershwin ei lakanud kunagi loomast meelelahutuslikku muusikat. Kuid püsiva kuulsuse tõid talle siiski ta vähesed tõsise muusika teosed. Tähtsaimaks neist loetakse «*Rhapsody in Blue*» kõrval sümfoonilist süiti «*Ameeri-riklane Pariisis*», Klaverikontserti ning ooperit «*Porgy ja Bess*».

Džässilik sümfooniline muusika

Euroopa muusikas väljakujunenud vormid ja hellekele ühendas Gershwin džässmuusikale ning Ameerika neegrite muusikale iseloomulike joon-tega. Eriti oluline on seos neegrilaulu eriliigi bluusiga, millest tuleb Gershwini muusika harmoonia eriline värving.<sup>143</sup>

Gershwini sümfoonilise muusika seos džässiga ja neegrimuusikaga ei ole ainult väline. Tema teostes esinevad džässile tüüpilised meeleolu- ja tunde väljendused, nii bluuside nukrus kui ka jämedakoeliselt humoorikate peopiltide lärmakas ülemeelikus.

Gershwini ainuke ooper on populaarsemaid ja omapärasemaid teoseid selles žanris. See on ära-  
«*Porgy ja Bess*» on lugu õilsahingelise invaliidi Porgy ja kaunitar Bessi armastusest.

«*Porgy ja Bess*» kuulub nende väheste ooperite hulka, mis on üheaegselt tõsised kui ka koomilised. Lavale on toodud tükike tõsielu, kus nutt ja naer on lahutamatu seotud.

<sup>143</sup> Bluusides esinevad üheaegselt või vaheldumisi nii mažoorne kui ka minoorne terts.



Stseen G. Gershwini ooperist «*Porgy ja Bess*»

Gershwini ooperi muusika toetub peamiselt neegrilauludele, millest ooperisse on laadunud lopsakas tunde väljendus, viisi- ja rütmirikkus ning värvikus. Kohati esineb ka muusikata teksti. Suur tähtsus on tantsulisel liikumisel, ja seda mitte ainult peostseenides. Näiteks on kasutatud ühe negatiivse kangelase, kokaiinimüüja Sportin' Life'i iseloomustamiseks peamiselt tantsuliikumist ja pantomiimi.

Puudub tavaline ooperikoor. Iga tegelane kooris on individualiseeritud. Kogu ooperit läbib Porgy ja Bessi tundeküllane armastusviis.

#### Näide 163

Molto cantabile



#### KÜSIMUSI JA ÜLESANDEID

Mida uut tõi muusikasse Gershwin?

Iseloomustage Gershwini muusikat, näidates, milles avaldub seos tema kerge muusika ja sümfoonilise ning ooperiloomingu vahel. Tooge näiteid ooperist «*Porgy ja Bess*» jt. teostest.





Igor Stravinski

## IGOR STRAVINSKI (1882—1970)

«Need venelased on üllatavad! Möödunud aastal lõi üks noormees balletidebüüdina «Tulilinnu», mis esitati Pariisis. Ja juba see esimene teos oli imetlusväärset originaalne,» ütles Debussy 1911. aastal ühes intervjuus. Noor helilooja, kellest ta kõneles, oli Igor Stravinski.

**Elulugu** Igor Stravinski sündis Peterburi lähedal Oranienbaumi (praegu Lomonossov) linnakeses. Tema isa Fjodor Stravinski oli nimekas laulja õukonna ooperiteatris. Muusikalise hariduse sai Stravinski eraviisil. Üheksa tema õpetajaks oli Nikolai Rimski-Korsakov. Isa soovil lõpetas Stravinski ülikooli õigusteaduse alal.

Stravinski ilmus Pariisi noore vene heliloojana. 1902. aastal aga külastas ta oma sünnimaad eakaima ameerika heliloojana. Juba Esimene maailmasõda lahutas Stravinski sünnimaast. Sel ajal elas ta Sveitsis. Kuna helilooja ei mõistnud Oktoobrirevolutsiooni ega tahtnud elada revolutsioonilisel Venemaal, siirdus ta hiljem Prantsusmaale, kus võttis Prantsuse kodakondsuse. Alates 1939. aastast elas Stravinski oma kolmandal kodumaal — Ameerika Ühendriikides, mille kodakondsusse ta astus 1945. aastal. Stravinski on esinenud ka dirigendi ja pianistina.

**Suurteoste meister**

Stravinski teoste nimekiri näib suhteliselt lühike — see ei ületa poolteistsada teost. Kuid ülekaalus on

suurvormid: mitmesugused lavateosed (üheksa balletti<sup>144</sup>, neli ooperit, mitmesugused muud muusikaliste lavateoste liigid) ja orkestriteosed (kuus sümfooniad<sup>145</sup>, neist üks puhkpilliorkestrile, viis vokaalsümfooniilist teost, kahekümne ümber teisi teoseid eri orkestrikoosseisudele). Stravinski on loonud ka klaveriteoseid ja romansse, samuti palu instrumentaalansambleile.

Kõllaltki tähtis koht Stravinski teoste nimekirjas on koorimuusikal, peamiselt vaimulikel, saateta kooriteostel.

**Helilooja eitaja** Stravinski oli alati rahutu otsija ning enamasti õnnelik leidja. Ta oskas mõista ja hinnata teiste heliloojate otsinguid<sup>146</sup>. Stravinski loomingut tervikuna ei saa mahutada ühegi kindla stiili või voolu raamidesse. Ainus joon, mis läbib kogu tema loomingut, on romantismi eitamine. Stravinski ei tunnistanud lüüsilist tundeväljendust. Tema muusikat iseloomustab ennekõike mõistuslikkus. See on tark, vaimukas, tihti irooniline muusika.

**Temaad, mis ei aegu** Ka ainekult ja kujundelt on Stravinski looming väga mitmepalgeline. Tema lavateoste aine pärineb enamajoonel vene rahvakunstist ja muinasajast, samuti antiikkunstist. Tema instrumentaalteosed on programmita, kuid oma meeleoludelt ja rütmidelt sageli seotud suurlinna eluga.

Stravinski loomingus on tähtsal kohal kunsti igipõlised teemad — inimese ja looduse suhted, hea ja kurja, õilsuse ja tühisuse võitlus elus ning inimeses endas. Ootamatult uudsena mõjus noore Stravinski muusikas ürgse elujõu ülistamine. Balletiga «Püha kevad» (1913) tõi helilooja Euroopasse paganliku Venemaa rõhutatult robustsed kujundid, peenestavalt värvika, rikkaliku ja jõuliselt motoorse rütmiga muusika. See oli ülistuslaul inimese ja looduse ürgsele seosele ja elu algjõududele. See teos on mõjutanud paljusid XX sajandi heliloojaid.<sup>147</sup>

«Püha kevade» tegevus hargneb iidse paganausulisel Venemaal. Balleti libreto rajaneb vanaslaavi ürgsetel tavanditel. Kevade alguses pühitseti looduse ärkamist ja maa viljastumist ohvripeoga, mille kulminatsiooniks oli noore neiu ohverdamine.

**Rütm ja värv** Stravinski muusika võlu on eeskätt rütmi- ja värvrikkuses.

Rütm on Stravinski ühes intervjuus nimetanud oma muusika kõige tähtsamaks elemendiks. Tema muusika rütmi iseloomustab erakordne muutlikkus ja aktiivsus. Ostinaatne põhiritm on ühendatud väga vaba rütmilise «pealisehitusega» (sünkoobid, segarütmid, sagedased taktimõõdu vaheldumised).

<sup>144</sup> Tähtsaimad ta ballettidest on «Tulilind», «Püha kevad» ja «Petruška».

<sup>145</sup> Tähtsaimad on «Psalmide sümfoonia» ja Sümfoonia kolmes osas.

<sup>146</sup> Nii õppis Stravinski viiekümne aastate alguses põhjalikult tundma dodekafooniilist tehnikat ning kasutas seda oma loomingus.

<sup>147</sup> Stravinski muusika tugevat mõju on tunda ka mitme eesti helilooja, eriti Tubina, Tambergi, Räätsa ja Marguste loomingus.



Julguse ja uudsuse poolest ei jää rütmist maha ka orkestratsioon ja harmoonia. Sageli kirjutas Stravinski oma teosed ootamatule orkestri- või ansamblikoosseisule (näiteks koosneb «Svadebka» orkester neljast klaverist ja löökpillidest). Meloodia on Stravinski muusikas enamasti tahtlikult vähe arendatud. Küllalt sageli kasutas ta vene rahvaviise või töötles mineviku heliloojate meloodiaid.

Uudsed žanrid Palju uut on Stravinski toonud vormi- ja žanritõlgitsusse, eriti lavateostes. Ta oli esimesi lavakantaatide ja oratooriumide autoreid. Näiteks on «Svadebka» koreograafiline instrumentaalsaat, «Kuningas Oidipus» — deklamaatoriga lavaline oratoorium (autori määrangu järgi «oper-oratoorium»). Stravinski ületas ooperi ja balleti piiri (balletid lauluga, mille esitajad asuvad orkestriruumis, ooperid, milles suur tähtsus on pantomiimil ja balletil). Esimesena tõi ta kaasaegsetesse lavateostesse antiik-, kesk- ja renessansiaegsete etenduste jooni.

«Petruška» 1911. aastal valminud balleti «Petruška» võlu ei ole hääbunud. Lavalise ettekande kõrval on eriti levinud balleti muusika esitamine sümfoonilise süidina. Tihti mängitakse helilooja poolt «Petruška» muusikast koostatud kolmeosalist klaverisüiti.

«Petruška» tegevus kulgeb vene vastlalaada käre-rikas õhkkonnas. Esineb nukk-teater. Petruška on vene laadateatri traditsiooniline nukk-kangelane. Petruška armastab nukkbaleriini, kes temast ei hooli, olles armunud ilusasse Mooramehesse. Baleriini ja Moorameest on iseloomustatud tuimade ja tühistena, Petruškat aga õrnahingelise ja peene tundelise. Ta on hüljatu, keda keegi ei mõista. Lõpuks tapab Mooramees kiivushoos Petruška. Nukuetenduse traditsioonide kohaselt ärkab Petruška etenduse lõpul uuesti ellu. See on kooskõlas ka Stravinski balleti ideega (igavene protest tuimuse ja tühistuse vastu).

Balletil on 4 vaatust. Esimene ja viimane vaatus annavad pildi laadatrallist, keskmised nukkude tragöödiast.

«Petruška» tõeline peategelane on laada kirev, lõbutsev ja käratsev rahvahulk.

Näide 164



Just laadarahva eri rühmade (kutsarite, ammede, karutantsitaja, leierkastimeeste, kaupmeeste, mustlaste) iseloomustused on «Petruška» kõige meelde jäävad ja populaarsemad numbrid. Siin on Stravinski kasutanud ka vene rahvaviise.

<sup>148</sup> Vene pulmakombestikul põhinev «Svadebka» kannab alapealkirja «Vene koreograafilised stseenid laulu ja muusikaga».



Petruška — I. Stravinski balleti nimikangelane

Näide 165



Viimase vaatus laadamärulit on helilooja ise iseloomustanud kõige tabavamalt: lakkamatu kiire tempo, mažoorised tonaalsused, on tunda nagu vene toitluse — kas mitte kapsasupi —, high, säärtsaabaste..., «garmoska hõngu. Mürge! Hasart!» Hoogsad, laadakoelised tantsud on ühendatud rondovormi, mille refrääniosa meenutab vene lõõts-liku viise. Kaupmeeste tantsus jälgendab harf balalaikat, keelpillide vihisevad glissandod annavad tantsule hoogu ja uljust. Ammede tantsus saadavad trümpeti rahvaviisiteemat hingeldavad fagotid. Uha pöörasemaks muutuvast kõla virvarris ilmuvad eri inimrühmi iseloomustavad teemad üheaegselt.



## KÜSIMUSI JA ÜLESANDEID

1. Millise uue muusikasuuna rajas Stravinski? Iseloomustage seda suunda.
2. Missugust väljenduselementi pidas Stravinski ise oma muusikas kõige tähtsamaks?
3. Nimetage Stravinski teoseid ja kirjeldage mõnda neist.
4. Millised žanrid olid Stravinski loomingus esikohal?
5. Missuguse rahva muusikaga on seotud Stravinski looming?
6. Laulge mõnd rahvaviisi Stravinski teostest.

\* \* \*

1. Nimetage meie sajandi kuulsaid heliloojaid väljaspool Austriat, Saksamaad ja Prant-  
susmaad.
2. Milles seisneb Bartóki muusika omapära?
3. Nimetage suurimaid inglise heliloojaid ning ajastu, kuhu nad kuulusid.
4. Kes on kuulsaimad poola heliloojad meie sajandil? Möödunud sajandil?
5. Nimetage heliloojaid, kelle muusika on seotud džässiga.
6. Nimetage tantse eri ajastutest ja koputage nende rütmi.
7. Laulge mõnd ungari rahvaviisi.
8. Missugused arenguperioodid läbis muusika XX sajandini?
9. Nimetage eri ajastute muusikageenusi.
10. Nimetage igast ajastust üks muusikateos ja kirjeldage seda.
11. Mille poolest erineb XX sajandi muusika kõigi eelnenud ajastute muusikast?

## OLMEMUUSIKA XX SAJANDIL

XX sajandi olmemuusika kirjus üldpildis torkab silma neli laiemat lõiku: 1) revolutsioonilised, töölis- ja massilaulud, 2) lööklaulud ja tantsumuusika, 3) džäss, 4) popmuusika.

Revolutsioonilised, töölis- ja massilaulud on rahvusvahelise levikuga olmemuusika kõige progressiivsemad vormid, seetõttu nad väljendavad ühistel väljaastumistel rahva tundeid ja tahet. Käesoleva sajandi teisest veerandist peale kohtame neid sageli ka solistide repertuaaris. Eriti aktiivselt on töölislaule propageerinud Paul Robeson (1898–1976) ja Ernst Busch (sünd. 1900). Töölislaulude võitlev sisu on viljastanud protestilaule, mis moodustavad tähelepandava osa nn. folk-muusikast.<sup>149</sup>

Lööklaulud ja tantsumuusika langevad suures osas kokku: tantsumuusika noodid on enamasti lööklaulude seaded, milles üht lõiku võib soovi korral laulda. Selle muusika tunnus on lihtne, juba mõnekordsel kuulamisel meelde jääv meloodia, üsna tavapärane harmoonia, moetantsudele vastav rütmika ja selgesti osadeks eraldatav sümmeetriline vorm. Laulude tekstid käsitlevad valdavalt armastustemat lüürilisest või ka humoristlikust vaatenurgast nähtuna. Vähem esineb olmetemaatika, looduslüürikat, lihtsakoelisi mõtisklusi mitmesuguste elunähtuste üle.

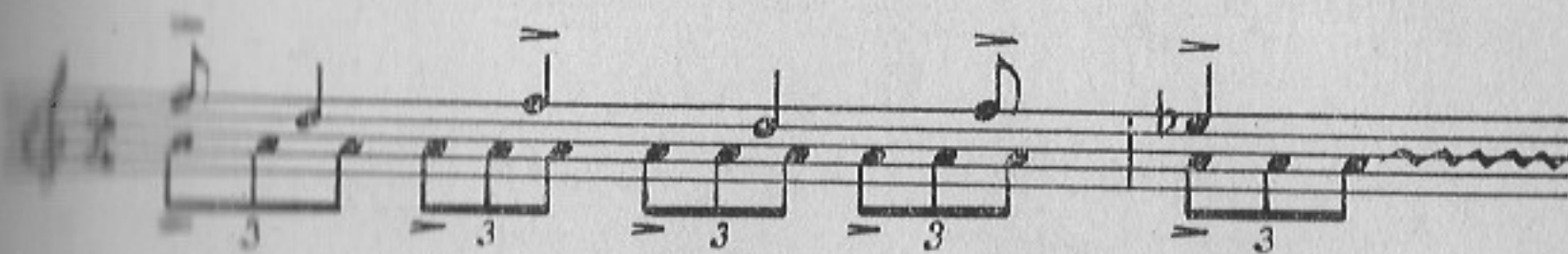
<sup>149</sup> Viimased kolm lõiku kattuvad osaliselt.

Esimised lööklaulud levisid pärast Esimest maailmasõda ja kahekümnendatel aastatel heliplaatide, raadio ja helifilmide vahendusel.

Džäss tekkis Ameerika Ühendriikides XIX sajandi viimastel aastakümnetel. Sellele eelnes aga paari sajandi pikkune kujunemisprotsess: Aafrikast sisseveetud orjade kokkupuuted Ameerikas eksisteerivate euroopalike muusikavormidega, nende hulgas ka rahvalauludega, panid aluse nn. afro-ameerika muusikale. Selle tuntumateks alaliikideks kujunesid töölaulud, spirituaalid<sup>150</sup> ja bluus<sup>151</sup>. Afro-ameerika muusika on maailmas ainulaadsemaid folkloorivorme, mille rütmikas ja kõlalises väljenduses on säilinud aafrikapärase muusikatunnetuse elemente, meloodial ja harmoonial on aga euroopalik ilme.

Kahekümnendateks aastateks oli džäss rahvusvaheliselt levinud nähtus, mida laiem publik seostas peamiselt tolleaegsete improvisatsiooniliste moetantsudega<sup>152</sup>. Džässi iseloomustavad improvisatsioonilisus, tavapärasest erinev meloodia intoneerimine<sup>153</sup>, ebaharilikud pillitamburid ja omapärane teravdatud sünkopeerimine, milles meloodia rõhud ei ole alati meetrumi rõhkudega, vaid langevad nende vahele (nn. *off-beat*<sup>154</sup>). Kuigi džässi traditsiooniline meetrum on 4/4, jaotab mängija alateadvalt iga löögi kolmeks ja rõhutab meloodiat nii:

Näide 166



Džässi sajandivanuses arenguloos on hulk eriilmelisi voole ja stiili-keeli. Jämedates joontes võib märkida järgmisi perioode.

Kuni kolmekümnendate aastate keskpaigani valitses traditsiooniline džäss<sup>155</sup>. Selles oli suur osa kollektiivsel improvisatsioonil. Levinum oli ansambli tüüp, mis koosnes klarnetist, trompetist, tromboonist ja rütmigrupist. Palade keskmised osad jäid improviseeritud soolodele, mida alguses ja lõpus raamis ansambel.

<sup>150</sup> Neegrite vaimulikud laulud.

<sup>151</sup> Improvisatsiooniline soololaal, mille nimetus on tuletatud ingliskeelse sõna *blue* rahvalikust tähendusest «nukker».

<sup>152</sup> Tšaaltson, fokstrott jt. Erinevalt vanematest tantsudest võis neis samme vabalt varieerida.

<sup>153</sup> Intervallid pole alati täpsed, astmetele nagu «ujutakse» peale.

<sup>154</sup> Häälda: *off-bit*. Täheleb ingl. k. «mitte löögi peale».

<sup>155</sup> Ka New Orleansi džäss ja diksiländ.



Näide 167

Klarnet

Trompet

Tromboon

Rütmi-grupp: klaver, bandžo, kontrabass, trummid

Kolmekümnendate aastate keskpaigast loetakse swingi ajajärku. Ansambli kõrval tulid suured orkestrid (4–5 saksofoni, 3–4 trompetit, 3–4 trombooni ja rütmigrupp). Need mängisid arranžeeritud muusikat, kus vähenes improvisatsiooni osatähtsus.

Neljakümnendail aastail tõusis esile nn. bebop-stiil<sup>156</sup>, milles juhtiv osa läks taas väikestele ansamblitele. Erakordselt virtuoossed improvisatsioonid saatis hoopis keerukam rütmimuster, sest rütmigrupp loobus pidevast meetrumi markeerimisest ja läks üle variatsioonilisele rütmipulsile.

Sajandi keskpaiku ilmus bebop'i kõrval nn. cool<sup>157</sup> džäss, milles taotleti kammerlikku väljenduslaadi, mahedamaid kõlaid.

Kuuekümnendatel aastatel ilmus nn. free<sup>158</sup> džäss, mis oli inspireeritud kaasaegse tõise muusika uuenduslikest vooludest. Loobuti improviseerimisest tonaalse harmoonia baasil. Esiplaanile tõusis muusika kõlaline külg. Katkes igasugune side tantsumuusikaga, kuna palasid

<sup>156</sup> Häälde: biibop.

<sup>157</sup> Häälde: kuul, ingl. k. «jahe».

<sup>158</sup> Häälde: frii, ingl. k. «vaba».

hääle rütmipulss kadus nüüd hoopis. Järelikult oli see džässistiil mõeldud vaid kontsertmuusikana ja on juba olmemuusika piiridest väljunud.

Näide 168

Trompet

Klaver

Rütmi-grupp

ff

Improvisatsioon: „Rahutus“

Improvisatsioon: „Rahu“

ca 3 min

ca 1 min.

Ehkki aja jooksul küll mõnevõrra muutunud, säilivad kirjeldatud voolud džässis tänapäevani.

Popmuusika<sup>159</sup> uudseteks joonteks on melismidest rikas meloodia, harmoonias aga kasutatakse sageli puhtaid kolmkõlaid, kõrvaltooneid ja erilisi laade. Kõlalist külge iseloomustab rohke elektrilise elektroninstrumentide kasutamine (elektriorel ja -klaver, spetsiaalsed helimuunduspedaalidega varustatud elektrikitarr, süntesaator jm.). On püütud lõhkuda lööklauludes levinud sümmeetrilist ülesehitust. Rütmis asendus off-beat tavalise sünkopeerimisega. Siiski pole popmuusikast päris kadunud ka džässilik rütmitunnetus. Rütmimustrite ehitus on siiski mitmekesine, sest iga pill (trummid, basskitarr, saatekitarr ja klaver/orel) mängib iseseisvat rütmikujundit.

Popmuusika on alaliikidest üsna kirju, seepärast peatugem vaid

<sup>159</sup> Nimetus on tuletatud ingliskeelsest terminist *popular music* (rahvalik muusika).



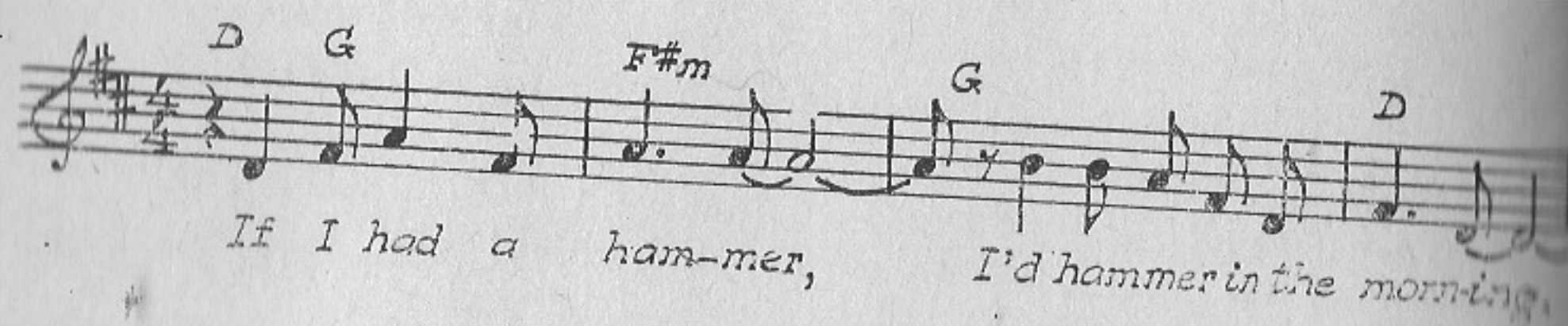
olulisematel: country-muusika<sup>160</sup>, rock'n'roll<sup>161</sup>, folkmuusika<sup>162</sup> ja biit<sup>163</sup>.

Country-muusika on popmuusika vanemaid alaliike. Varem mõeldi selle nimetuse all USA maaelanike rahvalikke laule ja tantu viise, mida lauldi omapärase terava häälevärviga ja mängiti peamiselt bandžol, kitarril, viiulil ja suupillil. Mõned neist lauludest olid kodanikus Eestis käibel rahvalike lauludena («Mulgimaa», «Postipoiss», «Kaugel, kaugel, kus on minu kodu»). Niisuguste laulude suur rahvusvaheline menu köitis peagi professionaalsete jõudude huvi ja sajandi teiseks pooleks kujunes country-muusika popmuusika omaette alaliigiks, mis lähenes mõnevõrra lööklaulule.

Rock'n'roll ilmus viiekümnendate aastate keskpaiku käsikäes samanimelise sportliku tantsuga ja tõi esiplaanile rütmi, milles tugevasti rõhutati takti teist ja neljandat lööki. Rütm oli sageli punkteeritud Palade aluseks olj enamasti 12-taktilise bluusi vorm ja harmoonia. Erituslaad oli lärmakas. Kuigi elektrikitarr oli džässis juba varem kasutusele võetud, sai see pill rock'n'roll'i sümboliks.

Folkmuusika kerkis esile viiekümnendatel aastatel USA-s ja levis sealt kõikjale. Rahvamuusikale lähedaste lüüriliste laulude, balladide ja naljalaulude kõrval on folkmuusikas tähtis koht protestilauludel, mis on suunatud tööpuuduse, ühiskondliku ebavõrdsuse, sõdade, rassilise diskrimineerimise ja muude pahede vastu. Tänapäeval viljelakse algupärast folkmuusikat paljudes maades ja tihti nähakse sellest kaasaegset rahvamuusikat. Popmuusika alaliikidest on ta kõige vähem tantsuline.

Näide 169



Biitmuusika tekkis kuuekümnendate aastate algul Inglismaal. Algperioodil iseloomustas teda esmajoones moetantsu tvistiga seotud rütm: 4/4-taktimõõdus kõlas pidev kaheksandiknoodiline pulss.

<sup>160</sup> Häälde: kantri, ingl. k. «maa» (vastandina linnale). Kasutatakse ka nimetusi *country and western*, *hillbilly*- ja *bluegrass*-muusika (tõlkes vastavalt «läänepoolne maa-rahvamuusika», «mägilaste» või «aasnurmiku»-muusika).  
<sup>161</sup> Häälde: roknroul, ingl. k. «kõigu ja keerle».  
<sup>162</sup> Folk tähendab ingl. k. «rahvas».  
<sup>163</sup> Uuema nimetusega: rock.

Näide 170



Biitmuusika meloodiaks eelistatakse sekund- ja tertsiintervalle, valitakse laulvus ja rõhutatud emotsionaalsus. Harmooniale annab omapära laadide kasutamine. Kõlaliselt muutus määravaks enamasti unisoonne ansambli laul. Biitansambli koosseisus olid soolokitarr, saatekitarr, bass-kitarr ja trummid.

Biitansamblite juhtivad muusikud olid sageli ühes isikus lauljad, mängijad, heliloojad ja luuletajad («The Beatles», «Rolling Stones», «The Beach Boys»).

Tänapäevaks on biit- ehk rockmuusikas kujunenud välja palju suundi. Folkmuusika rahuliku, mõtliku väljenduslaadi poole hoiab folk-rock; džässilikke jooni, eeskätt improvisatsioonilisust, viljeleb džäss-rock; afro-ameerika rituaalse muusika mõjusid peegeldab sügavalt emotsionaalne soul<sup>164</sup> jne. Loodud on ka suurema ulatusega vorme, eeskätt rockopereid.

NSV Liidus on sajandi keskpaigast alates kõige levinumaks olmuusika liigiks estraadimuusika, milles kohtame meelelahutusliku iseloomuga, sageli nüüdisaegsete tantsude rütmidel baseeruvaid laule ja instrumentaalpalu. Muusikaline väljendus on ilmeka, efektne ja lakooniline, haarates endasse elemente paljudest žanritest — kergest sümfoonia-st muusikast kuni džässi ja biidini. Suurt tähelepanu pühendatakse muusika rahvuslikule omapärale. Ajaviitelise funktsiooni kõrval on estraadimuusikal ka kuulaja emotsionaalse ja esteetilise rikastamise ülesanne. Paljud laulud teenivad oma ühiskondliku mõjukusega ka poliitilist huvi, kujundades inimestes sotsialistlikku ellusuhtumist.

NSV Liidu džässmuusikute kõrget taset on demonstreerinud festivalid Moskvas, Tallinnas, Donetskis, Voronežis jm. Popmuusikat vilje-

<sup>164</sup> Ingl. k. «hinge».



leva ansamblite hulgest on tuntumad «Pesnjarõ», «Pojuštšie gitarõ», «Samotsvetõ» ja «Jalla». Estraadi- ja popmuusikat leiame ka pikema aja tegutsenud, rahvusvaheliseltki tuntud ansamblite «Orera», «Gaja», «Družba» ja «Laine» repertuaarist.

Minevikus erines olmemuusika ilme eri maades märksa. Käesoleval sajandil täheldame rahvuslike erinevuste vähenemist. Seda põhjustab ühest küljest olmemuusika hoogne rahvusvaheline levik kaasaegse tehnika (grammofon, raadio, helifilm, magnetofon, televisioon) vahendusel, teisest küljest aga ka selle muusika muutumine üheks tulutoovaks tööstusartiklikuks kapitalistlikes maades. Viimane asjaolu tingib kunsti jaoks täiesti sobimatute menetluste kasutuselevõttu: ühe õnnestunud mudeli massilist kordamist (lööklaulude ja menukate lauljate kopeerimine), orienteerumist labasele maitsele ja teadlikku massilist kitsi tootmist, muusika väärtusest sõltumatut reklaami ja propagandat, mille eesmärk on vaid suurema kasumi saamine. Olgu veel lisatud, et olmemuusika kõige massilisemaid vorme on hakatud kapitalistlikes maades üha teadlikumalt rakendama kodanliku ideoloogia levitamiseks näiliselt süütu meelelahutuse sildi all. Nii propageeritakse eemaldumist ühiskonnast mingisse väljamõeldud unelmate maailma, idealiseeritakse vägivalda, sisendatakse seda, et inimsuhetes pole midagi jäävat ega kaunist, et elada tuleb vaid tänasele päevale mõeldes jne.

Progressiivsed heliloojad, luuletajad ja interpreedid seavad säre rasele toodangule vastu kunstiliselt kõrgeväärtusliku olmemuusika, taotlevad humanistlike ideede võidulepääsu, säilitavad sidet oma maa rahvuslike ja rahvalike muusikatradsioonidega.

## 

Oktoobrirevolutsioon  
kultuuri- ja muusika-  
elu ümberkorraldajana

organiseerimisele uut, nōukogulikel alustel. Nōukogudemaa asus üles ehitama sotsialist-  
likele kultuuri.

Ümberkorraldused kunstielus puudutasid ka muusikat. Ooperiteatrid, kontserdior-  
ganisatsioonid, muusikaõppeasutused ja -kirjastused riigistati ning muusikakaadrile loodi  
tunduvalt paremad töötingimused. Suurt tähelepanu pöörati massilisele muusikaharidusele.  
Muusika viidi rahvale lähemale: kontserte korraldati ka töölisklubides, vabrikutes, sõja-  
väeosades ning isegi linnaväljakuil. Seejuures eelnes muusikalistele ettekannetele sageli  
selgitav sõnavõtt. Hoogustus kunstiline isetegevus tehastes ja armees.

Eksirännakud

Vaatamata uutele, soodsatele oludele ei leidnud nōukogude  
muusikakultuur siiski kohe õigeid arengurõõpaide. Tekkisid mit-  
med rühmitused ja suunad, mis olid paljudes kunstiküsimustes ekslikul ja lausa vastand-  
likul seisukohal.

Juba 1917. a. tekkinud proletaarse kultuurharidusliku organisatsiooni («Proletkulti») üheks suureks veaks oli eitav suhtumine mineviku kultuuripärandisse. Oldi arvamusel, et uuel ühiskonnal ei ole siit midagi üle võtta. Seega maha Beethoven ja Tšaikovski, maha Shakespeare ja Goethe!

Niisugune suhtumine mineviku kultuurivarasse tegi palju kahju. Seda suunda kritiseeris teravalt Lenin, kes rõhutas, et nōukogude kunst on uus küll-oma sisult, kuid

mineviku progressiivsetel traditsioonidel. Kuigi «Proletkulti» tegevus lõppes aastate alguses, ei kadunud selle mõju siiski täielikult, vaid elas mõnda aega edasi teistes rühmitustes.

1920-ndate aastate esimesel poolel, uue majanduspoliitika (nep) ajal kujunes kaks tugeva mõjusfääriga, kuid seisukohtadelt vastandlikku rühmitust — RAPM<sup>165</sup>

RAPM pidas kunsti esmaseks ülesandeks revolutsioonilise tegelikkuse kajastamist. Hinnati ainult üldmõistetavat, populaarset muusikat, esmajoones massilaulu, mida peeti rahvaste muusika aluseks. Teisi žanre, eriti sümfoonilist muusikat, alahinnati. Kunsti-  
tegelikkusele kuigi suurt tähelepanu ei pööratud, mistõttu enamik RAPM-i heliloojate  
tegevust oli madala kunstiväärtusega ning ei leidnud teed rahva hulka.

ASM-i pealoosungiks oli helikeele uudsus. Olulisel määral mõjutas selle rühmituse  
tegevust Lääne modernistide — A. Schönbergi, E. Křeneki, A. Bergi jt. looming.

Peale RAPM-i ja ASM-i tegutses 20-ndatel aastatel veel teisi, kuid väiksemaid ja  
vähema mõjusfääriga grupeeringuid.

Ametlik lõpp kõigile rühmitustele tehti loominguliste liitude (Heliloojate Liit, Kir-  
janike Liit, Kunstnike Liit) asutamisega 1932. a. ÜK(b)P Keskkomitee otsuse «Kirjanduse  
ja kunsti reorganiseerimisest» põhjal.

Vaatamata erinevatele kunstiarusaamadele kuulub 1920-ndate aastate heliloomin-  
gusse mitmeid püsiva väärtusega teoseid. Sümfoonilise muusika valdkonnas oli viljakaim  
M. Jaskovski.<sup>167</sup> Mitmes žanris äratas tähelepanu (ja kutsus esile ka vaidlusi) noor  
Sostakovitš. Tema teostest oli suurim menu I sümfoonial.<sup>168</sup> See 19-aastase autori dip-  
loomi kolas mitmete kuulsate dirigentide (A. Toscanini, L. Stokowski, B. Walter jt.)  
käe all ka välismaal. Teatrižanridest oli ballett ooperist edukam. R. Glieri «Punane  
moon» kuulub nōukogude balletiklassikasse.<sup>169</sup>

1930-ndad aastad rikastasid nōukogude muusikat mitmete tipp-  
teostega, nagu D. Sostakovitši V sümfoonia ja ooper «Katerina  
Ismailova», S. Prokofjevi ballett «Romeo ja Julia» ja kantaat «Aleksander Nevski»,  
A. Asafjevi ballett «Bahtšisarai purskkaev» jt.

Suur edasimineku toimus 30-ndatel aastatel muusikaliselt mahajäänudates liidu-  
vabariikides. Rahvuslikule kutselisele heliloomingule pandi alus Valgevene, Moldaavia  
ja Kasahhi NSV-s ning Kesk-Aasia liiduvabariikides. Rahvusliku heliloomingu arenda-  
miseks osutasid kohalikele muusikutele suurt abi vene heliloojad.

Nōukogude muusika intensiivset arenemist ei suutnud pidurdada ka fašistide kal-  
telus. Kunst võttis osa üldrahvalikust võitlusest ja süvendas nōukogude inimeste  
võidusse. Eriti rohkesti loodi sõjaperioodil rahva kangelaslikku võitlust kajastavaid  
muusikalisi teoseid. Neist on tähtsaimad D. Sostakovitši VII, nn. Leningradi sümfoonia,  
A. Hatšaturjani ballett «Gajane» ning S. Prokofjevi ooper «Sõda ja rahu».

Sõjajärgsetel aastatel on mitmetele teostele määratud nōukogude kunsti kõrgeim  
auhind — Lenini preemia. Selle vääriliseks on tunnistatud S. Prokofjevi VII ja D. Sos-  
takovitši XI sümfoonia, A. Hatšaturjani ballett «Spartacus», G. Sviridovi «Pateetiline  
oratoorium», V. Solovjov-Sedoi Viis laulu, K. Karajevi ballett «Kõue rada», läti helilooja  
A. Zariņi oratoorium «Mahagoni» ja D. Kabalevski ooper «Colas Breugnon».

Sõjast möödunud aastate vältel sirgunud põlvkonnad on nōukogude muusikasse  
toonud palju andrikaid heliloojaid. Viiekümneandatel aastatel äratasid tähelepanu  
hobard veel noored, nüüd laialdase tunnustuse osaliseks saanud vene heliloojad B. Tšai-  
kovski, G. Galõnin, marilane A. Ešpai, armeenlased A. Arutjunjan, E. Mirzojan,  
A. Babadžanjan, Karen Hatšaturjan, grusiinlane O. Taktakišvili. Viimastel aastatel on nii  
põlvi kui välismaal hakatud üha sagedamini esitama E. Denissovi ja A. Snitke uudse  
kolaga teoseid. Eraldi märkimist väärib mitme naishelilooja looming. Nimetagem kuulsat

<sup>165</sup> Российская ассоциация пролетарских музыкантов.

<sup>166</sup> Ассоциация современной музыки.

<sup>167</sup> Nikolai Mjaskovski (1881—1950) — helilooja ja teenekas muusikapedagoog.  
Selle rikkalikus loomingus on kesksel kohal instrumentaalteosed, nende hulgas 27 süm-  
fooniat, keelpillikvartette, kontserte jm.

<sup>168</sup> D. Sostakovitši I sümfoonia valmis 1925. a.

<sup>169</sup> «Punane moon» on kirjutatud 1927. a.



laululoojat A. Pahmutovat ning isikupärase instrumentaalmuusika autoreid S. Gubaidulinat ja G. Ustvolskajat.<sup>170</sup>  
 Ka noorim heliloojate põlvkond püüab õpetajate eeskujul oma loomingus kajastada meie sündmusterohke ajastu keskeid probleeme, ülistada inimlikkust, näidata inimese sisemaailma ilu, võidelda reaktsiooni ja inimvaenulike taotluste vastu. Helikeele uudsusi ja kõlaeksperimente püütakse ühendada sisukuse ja rahvusliku omapäraga.

## SERGEI PROKOFJEV (1891—1953)

• Sergei Sergejevitš Prokofjev on meie sajandi suurimaid kompositsioniste. Ta saavutas laialdase kuulsuse ka pianistina.

**Lapsepõlv ja õpingud** Prokofjevi andekus ilmnes juba varajases lapsepõlves, mis möödus Ukraina steppide vaikuses — Sontsovka mõisas. Tema isa töötas seal agronoomina. Sergei esimesed muusikalised mälestused on seotud emaga, kes armastas muusikat ja mängis hästi klaverit. Andunult kuulas poiss tema mängu. Niisama meelsasti istus ta ise klaveri taha ja kombineeris helidest kooskõlasid, millest ajapikku kasvasid väikesed palad. Oma esimesed «teosed» kirjutas Sergei viieaastasena. Üheksa-aastasena, pärast Moskva-külaskäigul nähtud ooperietendusi komponeeris ta juba ooperi.

Sergei esimene muusikaõpetaja oli R. Glier<sup>171</sup> (tol ajal veel konservatooriumi üliõpilane), kes Sergeid õpetades veetis Prokofjevit juures maal kaks suvevaheaega. 13-aastasena sõitis Sergei Peterburi konservatooriumi sisseastumiseksamitele, kus tal oli ette näidata kenake hulk teoseid: klaveripalu ja -sonaate, 4 ooperit ja isegi sümfooniat. Ent vastu ootusi ei kulgenud õpingud kompositsiooniklassis silmatorkava eduga. Peterburi konservatooriumis kasvatati üliõpilasi klassikaliste traditsioonide ning rangete kompositsioonireeglite põhjaliku tundmise vaimus. Prokofjev aga armastas uudseid, teravaid helikombinatsioone. Seepärast polnudki tal lõputunnistusel tema andekusele vastavaid hindeid.

Õpingud siiski ei lõppenud. Veel viieks aastaks jäi Prokofjev konservatooriumi, et omandada ka pianisti- ja dirigendidiplom. Klaverieriala püüdis ta iga hinna eest lõpetada parimana ning ta pälvis lõpetamisel Rubinsteininimelise preemia — kontsertklaveri. Palju andis ka töö dirigeerimisklassis, eriti orkestripraktika.

**Kolm järku loometeel** Prokofjevi tegevuse võib jagada kolme perioodi. Esimese moodustavad kümme konservatooriumiaastat (1904—1914) ja sellele järgnenud aeg kuni 1918. aastani. Tollel kirjutas ta peamiselt modernselt terava, julgelt uudse helikeelega teoseid. Ent mõnes neist, näiteks I sümfoonia alapeal-kirjaga «Klassikaline», taotles ta kaasaegse ühendamist klassikaliselt lihtsaga.

1918. aastal lahkus Prokofjev kodumaalt. Talle tundus, et maal, kus tegeldakse revolutsiooniga, ei jää küllalt aega kunsti jaoks. Teekond viis algul Ameerika Ühendriikidesse, hiljem Prantsusmaale, kus ta viibis enamiku ligi viieteistkümnest välismaal veedetud aastast. Pariis oli tol ajal moodsa kunsti tooniandev keskus. See avaldas mõju ka Prokofjevi loomingule sel perioodil. Juba varem olid tema kompositsioonivõtted küllalt uudsed ja julged. Nüüd püüdis ta veel suurema uudsuse poole.

<sup>170</sup> Heliloojatele B. Tšaikovskile, G. Galōninile, A. Arutjunjanile, A. Babadžanjanile, O. Taktakišvili, A. Ešpaile ja A. Pahmutovale on antud riiklik preemia.  
<sup>171</sup> Reinhold Glier (1875—1956) — helilooja, pedagoog ja dirigent, kelle rohke arvulisest ja mitmekesisest loomingust on tuntuimad Kontsert häälele ja orkestrile ning balletid «Punane moon» ja «Vaskratsanik».



Sergei Prokofjev

See aeg oli aktiivne ka kontserditegevuses. Esinemiste kõrval Ameerika Ühendriikides ja Euroopa maades viibis Prokofjev kahel korral Nõukogude Liidus.

Kolmas, kõige pikem ja viljakam periood Prokofjevi loomingus algas 1932. a. pärast helilooja tagasipöördumist kodumaale. Teda hämmastas vahepeal Nõukogudemaal toimunud suur edasimineku. «Ei ole enam need ajad, kus muusikat kirjutati esteetide tillukesele ringile. Nüüd seisavad tohutud rahvahulgad näoga tõsise muusika poole ja ootavad. Rahva kunstimaitse ja nõuded kunstile kasvavad päevast päeva,» märkis ta. Prokofjevit juhib soov luua nõukogude rahvale. Ta ei loobu eelkõige vaimsetest võtetest, kuid ei lase neil valitseda sisu üle, vaid rakendab nad sisu teenistusse.

**Helikeele omapära** Prokofjev on originaalse stiiliga helilooja. Tema helikeel on tulvil muusikalisi teravmeelsusi ja sädelevaid mõttesähvatusi. Neid leidub kõikjal — meloodiates, harmoonias, rütmides ja orkestrikõlas.

Prokofjevi meloodiate omalaadsus peitub ootamatutes käändudes ja silsakilistes hüpetes. Harva on tema viisid laulvad, pigem on nad kandilised, nagu teravate nurkadega (vt. näited 174, 177, 180, 189 jt.).

Olulisel määral oleneb Prokofjevi isikupära ka harmooniast. Tema muusikale on omased teravad kooskõlad ja ootamatud modulatsioonid, kus sageli on kõrvutatud kauged, võtmemärkide arvult suuresti erinevad helistikud.

Prokofjevi muusikas on suur tähtsus rütmil. Tema rütmid on sirksad ja teravad, tihti, eriti varasemas loomingus, motoorsed. Ergas



rütm teeb Prokofjevi teosed väga tantsuliseks. Tantsulisust on mitte ainult ballettides, vaid kõikjal — sümfooniates, sonaatides, kantaatides ja mujal (vt. näited 174, 177, 179, 180 jt.).

«Romeo ja Julia»  
Balletid.

Prokofjev kirjutas kiiresti, mõnikord isegi mitme teost korraga. Uhesuguse huvi ja eduga viljeles ta paljusid žanre. Seepärast on raske öelda, millise muusikaliigile kuulub tema loomingus esikoht.

Prokofjevi erksatele rütmidele ja piltlikule väljenduslaadile hästi vastavaks žanriks on ballett. Tema seitsmest balletist kuuluvad kolm viimast («Romeo ja Julia», «Tuhkatriinu» ning «Kivilill») vaieldamatult parimate nõukogude ballettide hulka.<sup>172</sup> Prokofjevi ja ühtlasi kogu senise nõukogude balletiloomingu tippteoseks on «Romeo ja Julia» (lohud aastail 1935—1936).

Balleti tegevus toimub Veronas. Kaks suursugust perekonda, Montecchid ja Capulettid, on elanud põlvest põlve vaenus. Kahe perekonna verega niisutatud vaenuvabekord on ületamatuks takistuseks Capulettide tütre Julia ja Montecchide perekonnast pärit neva Romeo suurele ja puhtale armastusele. Liigutatuna noorte sügavast tundeist nõustub paater Lorenzo neid laulatama. Tark ja üllas munk loodab, et see abielu lõpetab Montecchide ja Capulettide mõttetu vaenu. Kuid riid puhkeb uuesti. Makstes kätte oma sõbra Mercutio surma eest, tapab Romeo Julia onupoja Thibaldi. Valitseva hertsogi käsul peab Romeo Veronast lahkuma. Capulettid, kes ei tea oma tütre salajasest abielust, on määranud kindlaks tema pulmapäeva. Julia otsib abi Lorenzolt. Viimane annab talle joogi, mis uinutab neiu mõneks ajaks sügavasse surmataolisse unne. Romeole läkitab Lorenzo teate, kutsudes teda Veronasse, et ta põgeneks siit koos Juliaga. Kuid Lorenzo sõnum hilineb ja Romeoni jõuavad kuuldused Julia surmast. Vapustatuna tõttab ta Veronasse. Leides Julia kirstus, võtab Romeo mürki. Julia virgub, kuid on juba hilja. Nähes Romeo surnuha, haarab ta pistoda ja tapab enda.

Ka varem on heliloojad kasutanud «Romeo ja Julia» süžeed ballettide ja ooperite ainestikuna, kuid käsitlenud seda pinnapealselt, lihtsalt traagilise armastusloona. Prokofjev suutis kõlama panna Shakespeari teose peaidee — uue, humanistliku ellusuhtumise vastuolu keskaaja ängistavate tõekspidamistega. See avaldub Romeo ja Julia kauni, inimliku tunde ning vihkamise ja vaenu vastuolus.

Ängistav keskaeg viib armastajad küll surma, kuid ei suuda summutada ülemlaulu humanismile, elule ja inimtunnete ilule, mis jääb kõlama nii Shakespeare'i kui ka Prokofjevi teoses.

Väga hästi on Prokofjevil õnnestunud muusikalised karakteristikad, muusika ei ole ainult tantsusaade, sellesse on kätketud tegelaste iseloom ja tunded. Orn ja graatsiline Julia, unistav Romeo, ta teravmeelsest naljahambast sõber Mercutio, riiakas ja kättemaksuhimuline Thibald, paater Lorenzo — kõigile on Prokofjev leidnud nende karakteritele ja tundeile vastava muusika.

Eriti mitmekülgne on Julia iseloomustus. Tema esimene muusikaline portree («Tütarlaps Julia») on lapselikult rõõmus ja vallatlev. See on ehitatud kolmele muusikalisele teemale. Esimene neist on elav ja ülemeelik:

<sup>172</sup> Menukad on ka välismaaperioodi balletid «Lugu narrist» ja «Kadunud poeg».

Näide 171



Teine, laululine teema on usaldav, pisut lapselikult lihtsameelne:

Näide 172



Kolmas, veelgi meloodilisem teema on unistav:

Näide 173

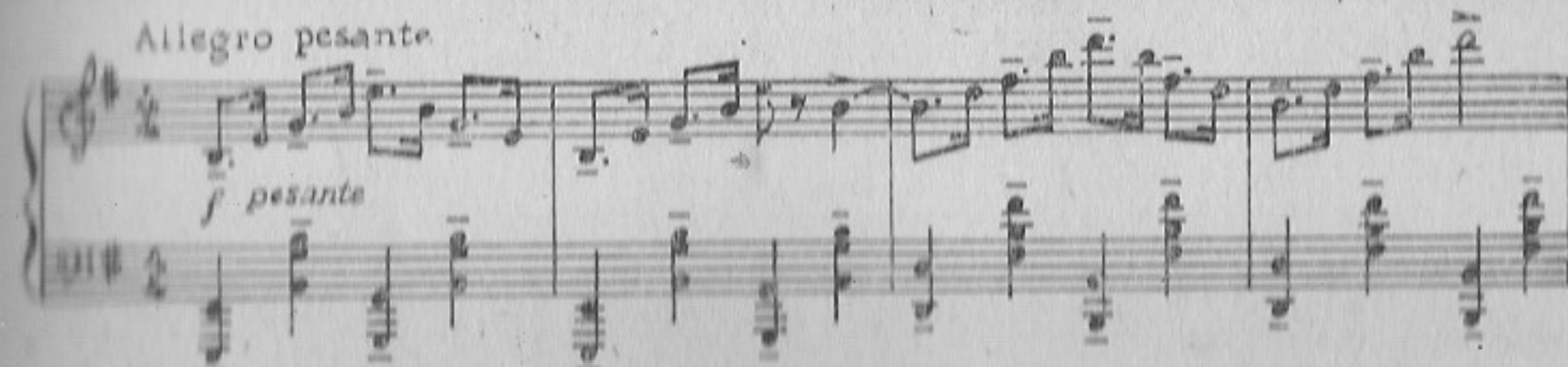
«Più tranquillo (quasi andantino)»



Hiljem, kui kohtumine Romeoga toob Julia hinge uue tunde — armastuse, muutub tema tütarlapseteemade ilme, samuti lisandub neile uusi teemasid.

Keskajaga seotud muusikalistest numbritest on üheks meeldejäävamaks rütmilise ja nende daamide tants Capulettide ballil. Madalate basside ja terava rütmiga otsekui lastekaaluline muusika loob karmi atmosfääri:

Näide 174





Varsti põimub muusikasse veel teinegi karm teema, nn. vaenu-  
teema:

#### Näide 175

*Poco più sostenuto*



Kontrastiks neile on tantsu õrn ja graatsiline keskmine osa, mis  
kuulub Juliale.

#### Näide 176

*Poco più tranquillo*



#### Ooperid

Nagu ballette, nii on Prokofjevil ka ooperid  
seitse.<sup>173</sup> Muusika Prokofjevi ooperites on kirjuta-  
tud proosatekstile, mitte luuletekstile. Sellespärast suured lõpetatud  
aariad ja teised traditsioonilised ooperinumbrid peaaegu puuduvad.  
Nagu sageli XX sajandi ooperis, nii valitseb ka Prokofjevil retsitatiivne  
dialoog.

Sisult ja tüübilt pakuvad Prokofjevi ooperid küllalt mitmekesist  
pilti: Dostojevski-aineline «Õnnemängija» on psühholoogiliselt pinget-  
line sarkastiliste sugemetega teos; «Semjon Kotko» on ukraina olustiku-  
draama, mille sündmused arenevad Kodusõja ajal; «Jutustus tõelisest  
inimesest» toob ooperilavale B. Polevoi samanimelise kirjandusteose  
kangelase Maresjevi; «Kihlus kloostis» ja «Armastus kolme apelsini  
vastu» on aga hoopis teist laadi — üks hoogsatempoline, sädelev koo-  
miline ooper, teine ülemeelik ja teravmeelne paroodiamuinasjutt.

Populaarseks on saanud marss ooperist «Armastus kolme apelsini vastu». Erksad  
orkestrivärvid, terav rütm ja nurgeline meloodia annavad muusikale groteskse ilme.

<sup>173</sup> Arvestatud ei ole lapsepõlveooperid ja noorukieas kirjutatud «Maddalenat», mis  
jäl lõpetamata.

muusikades hästi Risti Kuninga kodakondseid ja õukonda, kelle rongkäiku marsi-  
muusika ooperis saadab.<sup>174</sup>

#### Näide 177

*Tempo di Marcia*



Prokofjevi kõige monumentaalsem ooper on «Sõda ja rahu».  
Selle lemmikooperi juures töötas Prokofjev kaua. «Sõda ja rahu» esi-  
müügi variant on kirjutatud Suure Isamaasõja ajal, kuid täiendades ja  
muutades stsenaariumi ümber tehes tegeles Prokofjev selle ooperiga peaaegu  
kuni oma surmani.

Ooperi süžee ei mahuta L. Tolstoi romaani kogu materjali. See ei oleks ooperi-  
süžee arvestades ka võimalik. Ooperi aluseks on 1812. aasta ja sellele vahetult  
järgnenud sündmused. Ajalooliste sündmuste kõrval asetab Prokofjev tugeva rõhu tege-  
lase tundeelule. Seega on «Sõda ja rahu» ajaloolis-patriootiline ning ühtlasi psühho-  
loogiline ooper.

«Sõda ja rahu» muusika kõige poeetilisemad leheküljed kuuluvad Natašale.  
Tema on seotud ka lüüriline valss ballipildist — nn. Nataša-valss. Haprana ja lapse-  
põlv puhtana tuleb Nataša oma esimesele ballile ning tantsib võlutuna oma esimese  
ballilasega.

#### Näide 178

*Tempo di Valse*



Prokofjevi instrumentaallooming on arvukas. Eriti  
palju on tal klaveriteoseid, nii suurvorme (kont-  
serte ja sonaate) kui miniatuure. Oli ju klaver talle  
kõige lähedasem instrument. Muusikat viiulile, tšellole ja teistele pilli-  
dele on ta kirjutanud vähem.

Prokofjevi kõige ulatuslikumateks instrumentaalteosteks on seitse  
sümfooniat. I sümfoonia kannab alapealkirja «Klassikaline». Prokofjev

<sup>174</sup> Ooperi sisu on poolenisti muinasjutuaineline, poolenisti jantlik: Risti Kuninga  
süžee on suur mure — miski ei suuda raskemeelset printsit rõõmsaks teha. Kui prints  
süüsi terveneb, tuleb uus häda — kurja nõia Fata-Morgana nõiasõnade mõjul armub  
prints kolme apelsini. Ustava teenri Trufaldino saatel läheb ta apelsine otsima. Pärast  
lühikeid seiklusi leitakse apelsinid, mida valvab Kõõgitudruk võimsa relva — tohutu  
kuubiga. Apelsinid saadakse siiski kätte. Nendest väljuvad kaunid printsessid. Kaks neist  
surevad janusse, kolmas päästetakse viimasel minutil ning pärast seiklusi koduteel lõpeb  
lugu rõõmsate pulmadega.



on siin kasutanud mõningaid võtteid vanade klassikute kirjaviisist, mis on ühendatud kaasaegsete kõlavahenditega. I sümfoonia on küllalt lihtne ja populaarse iseloomuga, järgmiste sümfooniade helikeel on tunduvam ja keerukam ja teravam. Erandiks on viimane, VII sümfoonia, mille eesanti Prokofjevile postuumselt Lenini preemia.

Alustades VII sümfooniast<sup>175</sup>, kavatses Prokofjev luua lihtsa teose lastele. Töö käigus ta aga loobus esialgsest mõttest ja pühendas sümfoonia noortele. Nii tuntaksegi VII sümfooniast «Noortesümfoonia» nime all. Teoses valitsevad elurõõmsad ja poeetilised meeleolud. Ka helikeel ei ole keeruline.

VII sümfoonia on neljaosaline. Sonaadivormis kirjutatud I osas ühinevad rahulikkus, lüürika ja fantastilised kõlad. II osa on elav ja liikuv kontsertvalss, kus sümfoonia valitsevad lüürilised meeleolud. Aeglane III osa kandub hella mõtlikku meeleolu, millesse sekkub kuidagi kauge ja nukker muinasjutumarss.

Kõige rohkem nooruslikku hoogu on finaalis (Vivace), kus vallandub noorte teemakas energia ja teotuhin. Muusikas kõlab nakatav elurõõm. Finaali vormiks on kolmeosaline liitvorm. Selle esimese osa erksatütmiliste teemade hulgas jääb domineerima pioneeride marsilaulu meenutav tõelik teema, tulvil huumorivälgatusi:

#### Näide 179

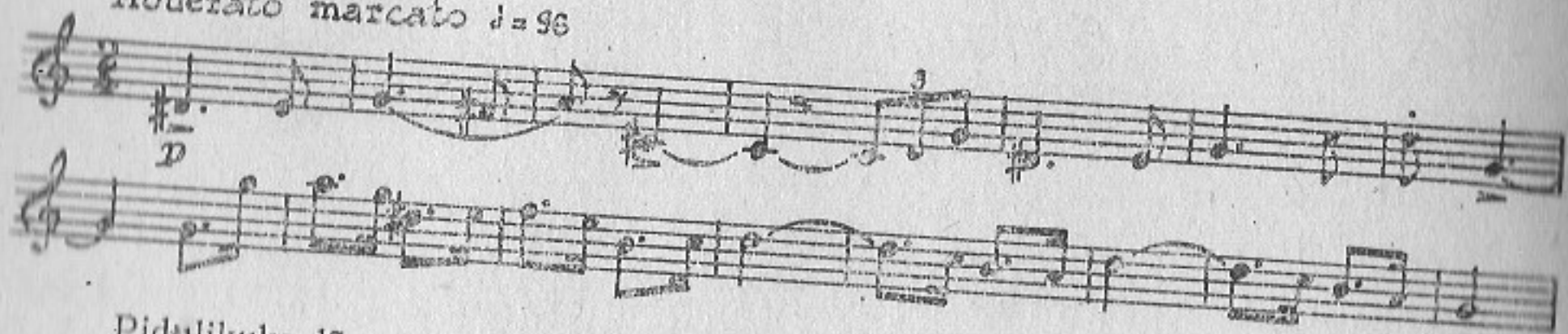
Vivace



Keskmine osa algab pisut rahulikumalt, kuid varsti ilmub siiaagi rõõmus ja vallatu marsiviis, mis saab keskmise osa peateemaks:

#### Näide 180

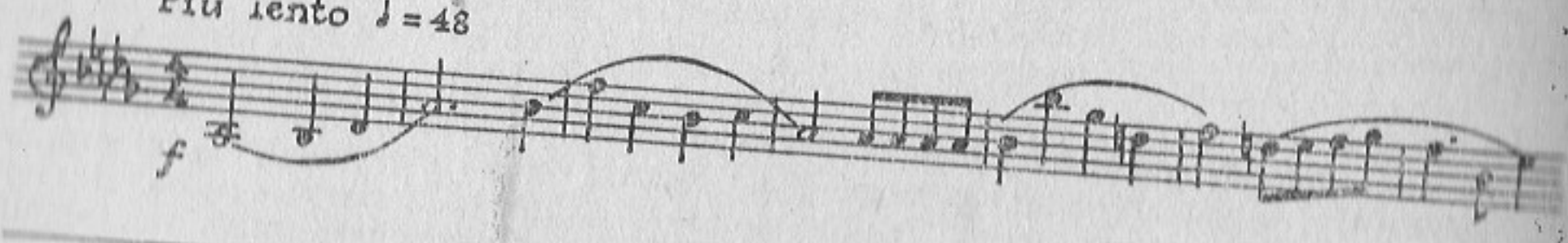
Moderato marcato  $\text{♩} = 96$



Pidulikult lõppsõnaks kogu sümfoonia on kooda. Vaimustunult ja kaasahaaravalt voogab laiade laulev meloodia, mis pärineb sümfoonia I osast:

#### Näide 181

Più lento  $\text{♩} = 48$



<sup>175</sup> VII sümfoonia on Prokofjevi viimane lõpetatud teos. Tööd alustas ta 1951. a. esiletõusmisel toimus 1952. a.

sümfoonia lõpetab teema, mis samuti kõlas esmakordselt I osas. Selle kristalses loomuses on midagi muinasjutulist ja fantastilist:

#### Näide 182

Tranquillo



lastele kirjutatud teos «Petja ja hunt»

Prokofjev on loonud muusikat ka lastele. Lastele kirjutatud teoseid ei ole tal küll eriti palju, kuid nende väärtus on suur. Prokofjevi muusika lastele on väljendub esmajoones äärmises piltlikkuses. Paiguti manab muusika silme ette lausa konkreetseid nägemusi. Uhist keelt väikeste lastelastega aitavad leida ka nooruslik rõõm ja huumor, mis on omased Prokofjevi komponistiloomusele ning mis alati haaravad lapsi.

Suurima populaarsuse on võitnud sümfooniline muinasjutt «Petja ja hunt» (1940). See on teos orkestrile ja jutustajale. Teksti, mis kõneleb pioneer Petjast, kes püüab kavalusega kinni hundi, kirjutas Prokofjev ise. Jutuke on lihtne, isegi naiivne, kuid põneva muinasjutu vestmine ei ole siin sihi. «Petja ja hunt» on teos, mille eesmärgiks on orkestriinstrumentide ja nende kõlavärvide tutvustamine lastele. Nimelt on jutukese igal tegelasel tema iseloomule vastav muusikaline teema (juhtteema) ja kindel instrument, mis seda teemat mängib. Teose tähtsaim, kõige sagedamini korduv teema on juhtteema Petjat. Seda teemat, mis meenutab reipaid pioneerilaule, esitavad alati pillid. Rõõmsalt vidistavat väikest vilgast linnukest mängib flööt. Taaruva kõnnakuga parti kujutab oboe. Kavalat kassi koketselt tantsulise teema esitab klarnet. Vaimukas on manitseva vanaisa koomiliselt torisev teema fagoti esituses. Kriimsilma loomustus on antud metsasarvedega, püsse paugutavaid jahimehi saadavad timpanid. Et lapsed võimalikult paremini tutvuksid pillidega, soovitas Prokofjev teost ette anda nii, et enne algust astuksid kõik nimetatud instrumentide mängijad järjekorras orkestri ette ning näitaksid oma pilli ja mängiksid teemat.

Prokofjevi teine silmapaistev lastele kirjutatud teos on «Talvine lõke» — süit orkestrile, jutustajale ja poistekoorile (1949). Selle kaheksa osa kujutavad väikesi pildilise talvise koolivaheaja rõõmudest ja Moskva pioneeride küllasõidust sõprade juurde minek. «Talvine lõke» muusika on samuti väga piltlik. Näiteks jälgendab muusika I osas («Arasõit») rongirataste müra ja veduri puhkimist. Kauni pildi lumerüüts metsast ja säravvalgetest väljadest maalib II osa («Lumi akna taga»). IV osas («Lõke») muusika kaudu paneb nägema suurt lõõmavat lõket, tules praksuvaid oksa ja lendlevaid sädeid.

Filmimuusika.

Kantaat «Aleksander Nevski»

Saavutuseks Prokofjevi mitmepalgelises loomingu on ka muusika filmidele «Aleksander Nevski» ja «Ivan Groznõi»<sup>176</sup>. Kuna mõlema filmi tegevus toimub kauges minevikus, taotles Prokofjev muusikas vanaaegsust, kuid ühendas arhailise helikeele tänapäeva harmoonia- ja orkestrivärvidega, luues sel moel uue, kaasaegse eepilise stiili.

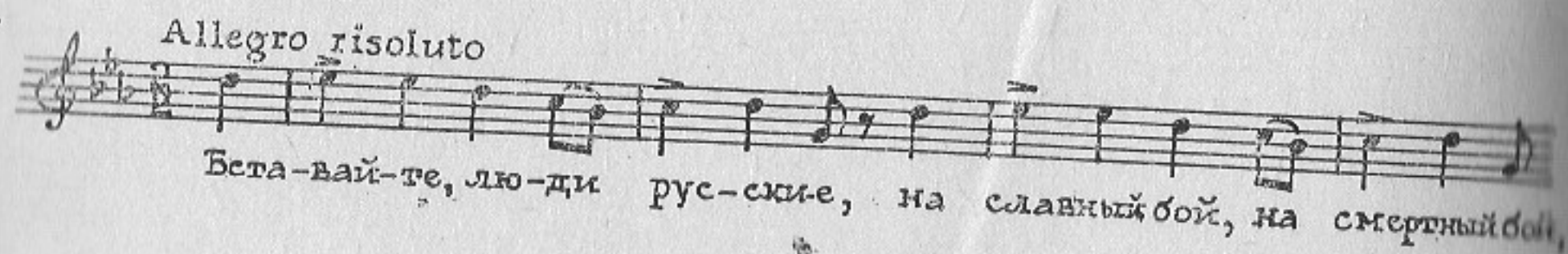
<sup>176</sup> «Ivan Groznõi» muusika kõlas kuni viimase ajani ainult koos filmiga, kuid nüüd on Leningradi dirigent A. Stassevitš liitnud üksikud filmimuusika lõigud terviklikuks oratooriumiks.



Muusikat filmile «Aleksander Nevski»<sup>177</sup> kasutas Prokofjev sama nimelise kantaadi aluseks. Nagu filmis, nii on ka kantaadis keskeel kohal vürst Aleksander Nevski ajalooline võitlus ristirüütlitega XIII sajandil ja kuulus Jäälahing.

Kantaadi IV osas «Tõuse, vene rahvas» kõlab üleskutse võitlusele. Eriti energiline ja otsusekindel on 3-osalise vormi (ABA) A-osa. Selle muusika meenutab vanu eepilisi rahvalaule, kuid Prokofjev on rütmi teravdades andnud rahulikule eepilisele laulule uue, marsiliku iseloomu.

#### Näide 183



Ka II osa «Laul Aleksander Nevskist» on eepiline ja meenutab vanade bõllinade stiili. See on koori mehine jutustus kangelaslikust võitlusest ja võidust rootslaste üle Neeva lahingus (1240), mis tegi vürst Aleksandri kuulsaks ja andis talle hüüdnimeks Nevski. Ka see koor on üles ehitatud 3-osalisena (ABA). Esimese osa ühetasase rütmiga rahulik eepiline muusika väljendab mehisust ja jõudu.

#### Näide 184



Keskmisses osas, mis kirjeldab lahingut, muutub muusika liikuvamaks, võib tajuda lahingurütmi ja mõõgalööke.

#### KÜSIMUSI JA ÜLESANDEID

1. Iseloomustage S. Prokofjevi helikeelt, tuues näiteid kuulatud teostest.
2. Andke lühike ülevaade S. Prokofjevi loomingust, nimetage tema tuntumad ooperid ja balletid.
3. Jutustage Prokofjevi balleti «Romeo ja Julia» sisu, iseloomustage lühidalt teose tähtsamaid tegelasi. Millisena kirjeldab Prokofjevi muusika Juliat tema esimesel etteastel?
4. Iseloomustage Prokofjevi «Noortesümfooniast» ning jutustage lähemalt sümfoonia finaalist.
5. Milleks kirjutas Prokofjev «Petja ja hundi» ning kuidas kehastub tema taotlus teose üleschituses?

<sup>177</sup> Kantaat «Aleksander Nevski» on 7-osaline: «Venemaa mongolite ikke all», «Laul Aleksander Nevskist», «Ristirüütlid Pihkvas», «Tõuse, vene rahvas», «Jäälahing», «Elutu väli» ja «Aleksandri saabumine Pihkvasse».

#### ARAM HATŠATURJAN (1903–1978)

Rahvuslik tundelaad ja kolakoloriit

Aram Iljitš Hatšaturjan on helilooja, kelle muusikat tuntakse ja armastatakse ka väljaspool Nõukogude-maad.

Hatšaturjani loomingu laialdase populaarsuse üheks põhjuseks on selle pulbitsev elurõõm ja lõunamaiselt tuline temperament, mis nakaab ja kaasa haarab. Kuid Hatšaturjani muusika paelub ka originaalse kolakoloriidiga. Ei ole raske leida tema helikeele lätet: see peitub Taga-Kaukaasia tantsudes ja lauludes. Siit on välja kasvanud tema erksad ja vahelduvad rütmid, vabad improvisatsioonilised meloodiad, orkestri kolavärvid ja harmoonia omapära.

Hatšaturjan sündis Tbilisis, kus möödus ka ta lapsepõlv. Selles linnas ümbritses teda rikkalik rahvamuusika miljöo: laulsid tänavakaupmehed ja käsitöölised oma töö juures. Muusikat armastati ka Hatšaturjani kodus. Eriti sügavalt jäid helilooja mälu ema lauldud armeenia, gruusia ja aserbaidžaaani viisid. Paljud neist leidsid hiljem koha tema teostes.

Kuni kaheksateistkümnenda eluaastani piirduski Hatšaturjani muusikaline silmaring peamiselt rahvaloominguga ning populaarsete laulude ja tantsudega. Alles pärast keskkooli lõpetamist, õppides Moskva ülikoolis bioloogiat, sattus tulevane helilooja esimest korda ooperietendusele ning sümfooniakontserdile. Peagi viis kasvav huvi muusika vastu Hatšaturjani muusikakooli sisseastumiseksamitele. Vaatamata muusikaharigute alustamiseks küllalt kõrgele vanusele (19 aastat) võeti nooruk vastu. Kompositsiooniõpingud haarasid teda peagi niivõrd, et esialgne eriala (tšello) jäi unarusse.

Pärast muusikakooli lõpetamist jätkas Hatšaturjan õpinguid Moskva konservatooriumis silmapaistva pedagoogi ja viljaka sümfonisti Nikolai Mjaskovski klassis. 1930-ndate aastate keskel, pärast konservatooriumi edukat lõpetamist<sup>178</sup> algas ta iseseisev muusikaalane tegevus. Juba esimesed suuremad teosed tõid tunnustuse. Nii kodu- kui ka välismaal leidis hindamist klaverikontsert. Laialt tuntuks said viiulikontsert ning muusika Lermontovi draamale «Maskeraad». Juba enne Suurt Isamaasõda kuulus Hatšaturjan silmapaistvaimate nõukogude heliloojate hulka. Veel suuremat meisterlikkust tõendavad ta järgmised suurteosed — II sümfoonia ning balletid «Gajane» ja «Spartacus». Pärast sõda hõlmas Hatšaturjani tegevus ka pedagoogitööd Moskva konservatooriumis, dirigeerimist jm.

Balletid

Hatšaturjan on loonud kaks balletti — «Gajane»<sup>179</sup>, mis valmis Suure Isamaasõja ajal, ja «Spartacus», mille esietendus toimus 1957. aastal.

«Gajane» sündmused arenevad ühes Armeenia mägilolhoosis. Kuid sõžeed on mitu korda muudetud. Esialgses versioonis rõhutatakse

<sup>178</sup> Hatšaturjani nimi on kuldtähtedega kantud Moskva konservatooriumi parimate lõpetajate tahvile.

<sup>179</sup> «Gajane» on uus, põhjalikult ümbertöötatud variant balletist «Onn» (1939).



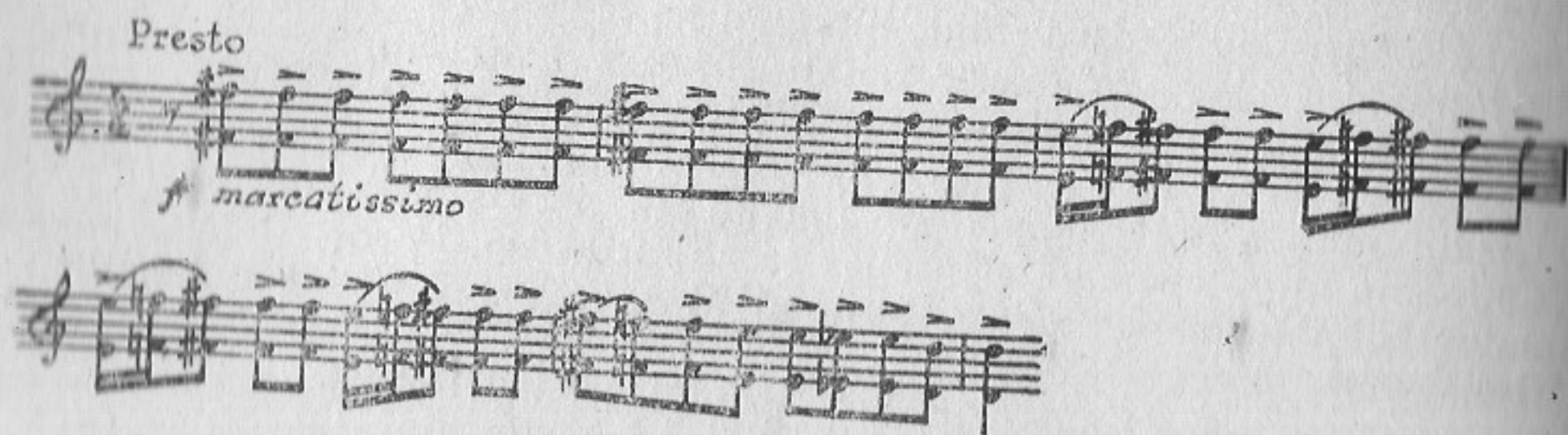


Aram Hatšaturjan

patriootilist mõtet, hilisemais variantides langeb pearõhk armastusega seotud elamustele.

«Gajane» muusika põhineb kaukaasia rütmidel ja viisikäändudel. Ka orkestratsioon on rahvuslik, jäljendades kaukaasia rahvapillide kõla. Tantsud on kaasakiskuvalt temperamentsed ja rütmikad. Meenutagem näiteks kogu maailmas populaarset «Tantsu mõõkadega»:

Näide 185



«Spartacuse» libreto on loodud R. Giovagnoli samanimelise romaani ainetel. Selle teose eest autasustati Hatšaturjani Lenini preemiaga. «Spartacus» on suurte rahvastseenidega monumentaalne, patetiline ballett, mis toob vaataja ette Rooma gladiaatorite ülestõusu Spartacuse juhtimisel. Helilooja pöördus siin küll kaugete aegade poole, kuid teose humanistlik idee — võitlus rõhujate ja orjastajate vastu —

on aktuaalne. Seda kriipsutas alla ka autor ise: «Praegu, mil paljud rõhujad rahvad peavad võitlust vabaduse ja rahvusliku sõltumatuse eest, imandab Spartacuse suurematu kuju erilise võlu. Luues balletile muusikat ning püüdes elustada pilte kaugest minevikust ja tabada Vana-Rooma atmosfääri, tunnetasin ma kogu aeg Spartacuse lähedust meie ajale — meie võitlusele igasuguse türannia vastu ja rõhujate võitlusele imperialistide vastu.»

Instrumentaalteosed.  
Viiulikontsert

Hatšaturjani suuremateks instrumentaalteosteks on 2 sümfooniat ja 3 instrumentaalkontserti (klaveri-, viiuli- ja tšellokontsert). Instrumentaalteoste hulgas on ka rida miniatuure, millest mõned (üliõpilasena kirjutatud Tokaata klaverile — temperamentne, terava rütmiga teos) on saanud laialt tunnust.

Maailmakuulsuseni ulatub Viiulikontserdi<sup>180</sup> populaarsus. Kontsert on pidulik ja säravalt virtuoosne. Ka siin on Hatšaturjan muusikasse sulatanud kaukaasia laulude ja tantsude elemente.

Kaukaasia tantsuviise ja rahvapillide mängumaneeri meenutab juba esimese osa (Allegro con fermezza) motoorse ja energilise rütmiga peateema:

Näide 186

Allegro con fermezza



Laulev ja graatsiline kõrvalteema tuletab aga meelde kaukaasia laulude improvisatsioonilisi meloodiaid:

Näide 187



Kontserdi II osa kõlab kui õrnigatsev lõunamaine nokturn, tulvil hellust, nukrust ja kirge. Virtuoosne finaali (III osa), tuline ja pidurdamatult temperamentne, lõpetab kontserdi sädelevas rõõmumeeleolus.

Muusika Lermontovi draamale «Maskeraad»

Armastades lavakunsti, lõi Hatšaturjan ka näidendi- ja filmimuusikat. Muusika Lermontovi draamale «Maskeraad» on üks tema loomingu suursaavutusi. Helilooja on süvenenud Lermontovi teose atmosfääri, tegelastesse ja situatsioonidesse ning tabanud draama rahutut ja tormilist vaimu. «Maskeraadi» muusika kõlab ka kontserdisaalides orkestrisüidina.<sup>181</sup> Eriti populaarseks on saanud kirgliku alatooniga romantiline «Valss».

<sup>180</sup> Viiulikontsert on loodud 1940. a. ja pühendatud silmapaistvale nõukogude viiuldajale David Oistrakhile, kes oli teose esiettekandja.

<sup>181</sup> Süüdi osad: «Nokturn», «Valss», «Masurka» ja «Galopp».



## KÜSIMUSI JA ÜLESANDEID

1. Nimetage Hatšaturjani tähtsamaid teoseid ja määratlege, mis on kõige iseloomulikum tema muusikale.
2. Jutustage lühidalt Hatšaturjani ballettidest.

### DMITRI KABALEVSKI (1904)

Viljakas helilooja ja aktiivne muusik

Dmitri Borissovitš Kabalevski on üks aktiivsemaid nõukogude komponiste. Energiat ja entusiasmi jätkub tal paljaks — loominguks, pedagoogiliseks ja ühiskondlikuks tööks, kohtumisteks tööliste ja kooliõpilastega. «Helilooja peab olema orgaaniliselt seotud nõukogude eluga, et nakatuda tema suurusest, innust ja ilust.»

Nõukogude elu ja inimene on Kabalevski loomingu keskne teema. Tema loomingulise tegevuse algus ulatub õpinguaega (20-ndate aastate lõppu) ning on kestnud seega üle viie aastakümne. Selle aja jooksul on Kabalevski loonud üsna suure hulga teoseid. Ohesugust huvi on ta tundnud suur- ja väikevormide, vokaal- ja instrumentaalteoste, nii kergema- kui ka tõsisemasisulise muusika vastu. Tema loomingusse kuulub sümfooniaid, oopereid, kvartette, instrumentaalkontserte, klaveriteoseid täiskasvanutele ja lastele, laule jm.

Muusika lastele ja noortele.

Viulistikontsert

Olulisel kohal Kabalevski loomingus on noortele muusika. Kabalevski ise ütleb, et tal on kirklik soov luua lastele ja noortele igal aastal midagi uut, sest «muusika, nagu hea raamatki, on inimese parim sõber. Kes noortest temaga sõbrustab, selle elu kujuneb sisukamaks ja kaunimaks.»

Palju toredaid laule ja klaveripalu on Kabalevski kirjutanud kõige pisematele muusikasõpradele. Kabalevski on sagedane külaline koolide ja pioneerilaagrites. Tema laulud pioneeridest, lõkkeõhtuist, matkadest, kodumaast, tööst ja koolist kõlavad reipalt ning rõõmsalt. Erksaloomulised on ka klaveripalad.

Noorteteema kulminatsiooniks on kolm noortekontserti — viiuli-, tšello- ja klaverikontsert, mis on mõeldud ettekandmiseks ja kuulamiseks noortele. Selletõttu ei ole kontserdid mängutehniliselt ja sisuliselt kuigi rasked ning neis valitsevad nooruslikult kirkad meloodiad ja elavad rütmid. Noortele on mõeldud ka üks viimaseid teoseid — «Kerge kontsert klaverile keelpillidega».

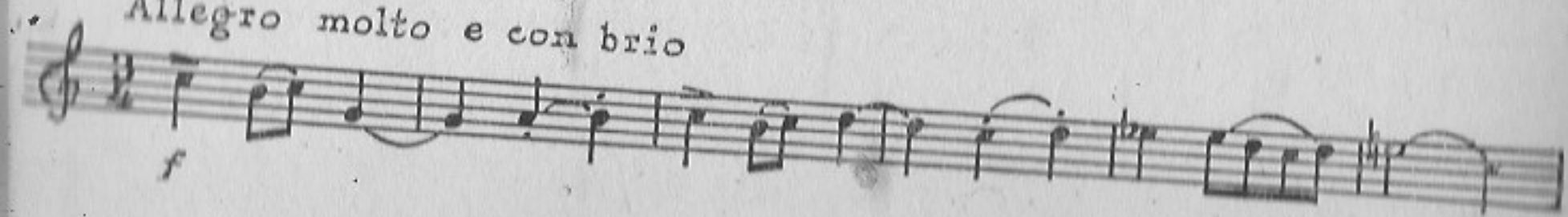
Noortekontsertidest on kõige tuntum viulistikontsert, mis on kõlanud korduvalt nii Nõukogude Liidu kui välismaa kontserdisaalides.

Viulistikontsert on 3-osaline.

I osa (*Allegro molto e con brio*) rütmierksast ja hoogsast muusikast hoovab nooruslikku õhinat, agarust ja energiat. Peateema, mida valmistab ette lühike sissejuhatus, on rühikas ja aktiivne.

Näide 188

*Allegro molto e con brio*



Kõrvalteema on vaiksem ja laulvam, kuid energiline rüht ei kao siingi. Sellele lisandub erksarütmiline taust, mille motiivid muusika edasises arengus tähtsat osa etendavad.

Näide 189

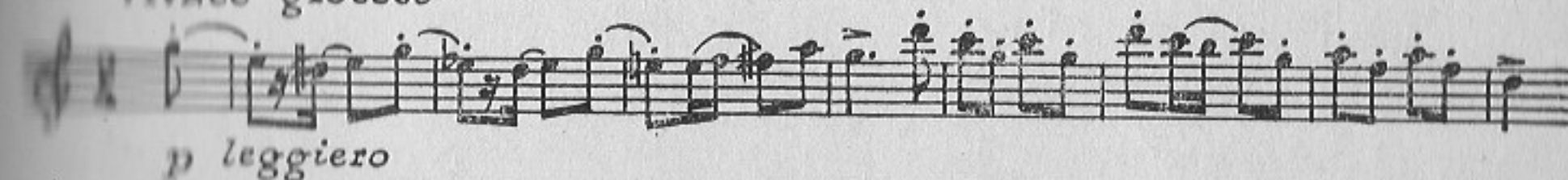


II osa (*Andantino cantabile*) kuulub Kabalevski loomingu kauneimate lüüriliste helikõlgede hulka. Lihtne ja väga meloodiline muusika on ääretult õrn, igatsev ja hell. Hääle mahedatesse ja südamlikesse helidesse on Kabalevski osanud kätkeada nooruse helge sõrnamad ja puhtamad tunded. Kolmeosalise vormi (ABA) äärmiste ja keskmise osa vahel väga suurt kontrasti ei ole. Kõigi osade teemad on laulvad: äärmistes osades valitseb voolav, keskmises liikuvam ja mänglevam.

III osa (*Vivace giocoso*) on särtsakas. Siin on tormakust, hoogu ja helisevat rütmist. Osa annab põhiilme peateema, mis on liikuv, kerge ja tantsuline. Selles teemas väljendub nooruslik rõõm. Erksad rütmid teevad ta lähedaseks pioneerilaulule.

Näide 190

*Vivace giocoso*



Reekviem

1960-ndate aastate loomingu silmapaistvam teos on ulatuslik Reekviem Suures Isamaasõjas langenute mälestuseks.<sup>182</sup> Teksti autoriks on tuntud nõukogude poeet R. Roždestvenski. Teos paneb mõtlema ohvritele, mida inimkond on kandnud parema tuleviku nimel. Sisendades mitte passiivset leinamöölu, vaid mehisust, äratav Reekviem soovi olla langenute vääriline.

### DMITRI ŠOSTAKOVITŠ (1906—1975)

Dmitri Dmitrijevitš Šostakovitš on kaasaja suurimaid komponiste. Tema nime ja muusikat tuntakse kogu maailmas. Paljud välismaised organisatsioonid on valinud Šostakovitši oma auliikmeks. Eriti suureks lugupidamisavalduseks oli Inglismaa ühe vanima ülikooli — Oxfordi ülikooli muusikadoktori diplom, mis talle 1958. a. pidulikult üle anti.<sup>183</sup> Nõukogude Rahukaitsekomitee liikmena võttis Šostakovitš korduvalt osa rahvusvahelistest rahukongressidest. Tema aktiivset tegevust rahuvõitluses on

<sup>182</sup> Reekviemi esitavad orkester, koor ja solistid.

<sup>183</sup> Varem on vene komponistidest inglise ülikooli audiplomi saanud ainult P. Tšaikovski ja A. Glazunov.





Dmitri Sostakovič

hinnatud kõrgelt: 1954. a. määras Ülemaailmne Rahunõukogu talle rahvusvahelise rahupreemia.

#### Kaks diplomit

Muusika tuli Sostakoviči ellu juba lapseas, kuigi tema talent ei ilmnud nii varakult kui nõukogude muusika teise suurkujuna S. Prokofjevi oma. Sostakoviči muusikutee algas üheksandal eluaastal klaveriõpingutega. Selle kõrval kirjutas ta väikesi klaveripalu. Vanemad ei pööranud nendele erilist tähelepanu, seda peeti rohkem lapse mänguks, mille üle parajal juhul isegi nalja heideti. Kuid Petrogradi Konservatooriumi klaveriklassi sisseastumiseksaamisel (Dmitri oli siis 13-aastane) kuulis konservatooriumi tolleaegne direktor helilooja A. Glazunov mõnd tema pala ja soovitas tingimata õppida ka kompositsiooni. Nii omandaski Sostakovič konservatooriumis kaks diplomit — pianisti ja helilooja oma. Uhesugust huvi pakkusid mõlemad alad. Sellepärast tegutseski Sostakovič pärast konservatooriumi lõpetamist esialgu n.-õ. kahel rindel. Ta andis mõne klaveriõhtu, esines solistina sümfooniakontsertidel ning võttis isegi osa rahvusvahelisest konkursist, kus sai audiplomi. Loominguline tegevus jättis aga üha vähem aega klaverimängule. Siiski võis Sostakovičit ka hiljem aeg-ajalt kuulda esitamas oma kammeransamblite või kontsertide klaveripartiisid ning mängimas oma sooloteoseid.

#### Mitmekülgne looming

Sostakovič on viljakas ja mitmepalgeline helilooja. Ta on loonud iga liiki muusikat, alates sümfoonilisest ning lõpetades opereti ja massilauluga. Nii vahelduvadki tema loomingus väga tõsise sisu ning keerulise helikeelega teosed lihtsakoeliste kompositsioonidega.

Meie aja muusika suurkujude hulka kuulub Sostakovič aga eelkõige võimeka sümfonistina, kelle peateosteks on 15 sümfooniat. Selle kõrval on Sostakoviči loomingus olulise tähtsusega ka mitmesugune kamermuusika, eriti instrumentaalansamblid (kvartetid, triod, kvintett), kuid ka sonaadid ja miniatuurid klaverile, viiulile ja tšellole, samuti romansid. Suurematest teostest tuleks nimetada veel oopereid ja

ballette. Sostakoviči psühholoogiline ooper «Katerina Izmailova» on üks tugevamaid teoseid nõukogude ooperiloomingus.<sup>184</sup>

Kooriloomingust on tähtsamad Kümme poemi revolutsiooniliste luuletajate tekstidele (segakoorile *a cappella*) ning oratoorium «Laul meesadeast», Meie Riikliku Akadeemilise Meeskoori peadirigendile professor G. Ernesaksale on pühendatud kaheksast ballaadist koosnev tsükkel «Ustavus».

Sageli võib Sostakoviči muusikat kuulda ka kinos. Ta on kirjutanud muusika ligi 30 filmile. Nende hulgas on «Noor Kaardivägi», «Kohtumine Elbel», «Kiin», «Hamlet» jt.

#### Sümfoonilise loomingu loom. VII sümfoonia

Sostakoviči sümfooniline muusika on leidnud rohkesti vaimustatud pooldajaid, kuid varasematel aastatel ja mitteprofessionaalse kuulajaskonna hulgas ka vastaseid. Tema muusika on tihti küllaltki karm ja karedakoeline ning nõuab aega ja tahtmist kohanemiseks. Kohaneda tuleb teravate ja enamasti üsna keeruliste kooskõladega, samuti meloodiaga, mille teevad sageli üsna nurgeliseks ootamatud käänud ja suured hüpped. Paiguti võib ka orkestratsioon tunduda liiga lõikav, eriti möödunud aegade muusikaga harjunud kõrvale.

Sostakoviči sümfooniate väga tõsine ning keerulisi probleeme käsitlev sisu nõuab pingsat süvenemist. Sostakovič oskab näha elu vastuolusid ja mitmetahulisust, haarata kaasaja kõige tähtsamaid ja teravaid probleeme, mõtiskleda nende üle ning anda neile oma teostes filosoofiline üldistus. Suure humanistina astub ta oma muusikas kirglikult välja kõige vastu, mis varjutab inimkonna õnne ja heaolu.

Sisult ja olemuselt jagunevad Sostakoviči sümfooniad kahte liiki — psühholoogilisteks ja ühiskondlik-programmilisteks. Esimesed on pingsad filosoofilised arutlused, kus avanevad inimese hingelised otsingud ja vastuolud. Näiteks võib tuua V sümfoonia, mida Sostakovič on ise nimetanud isiksuse kujunemise sümfooniaks. See sümfoonia kajastab kahtleva ja oma tõde otsiva inimese vastuolulisi hingeseisundeid. Muusikas on seestmiste kindlusetust, rahutust ja meeleheidet, kuid ka tahtejõudu ja protesti.

Programmilised sümfooniad on seotud Nõukogude riigi elu ja suurte ühiskondlike sündmustega. Neist on kõige tuntumad VII, XI ja XII sümfoonia.

Eriti laialdase kõlapinna on leidnud VII sümfoonia (C-duur). Selles teoses, mille muusikast suurem osa on kirjutatud Leningradi blokaadi tingimustes ning mida seetõttu tuntakse «Leningradi» sümfooniaks, kajastuvad Suure Isamaasõja esimeste kuude raskused ja meele-

<sup>184</sup> «Katerina Izmailova» on kirjutatud 1932. a. Süžee aluseks on N. Leskovi jutustus. Ooperi peategelane on rikka kaupmehes Izmailovi abikaasa Katerina, tugeva ja kirgliku loomuga naine. Katerina on emotsionaalselt haarav ja tugevalt dramaatiline ooperikuju. Teda ängistavad, aga ka hukutavad kaupmeeskonna madalad omakasupüüdlikkud huvid ja jäme, vaimupime elulaad. Katerinast saab kahekordne kurjategija — äia mõrvar ja mehe mõrva kaasteadja. Kuriteod viivad Katerina sunnitoolisena Siberisse. Hingeliselt mõjutud oma armastatu Sergei truudusetusest, uputab ta Sergei uue armsama ja seejärel ka iseenda.



olud. VII sümfoonia on mehisuse ja kangelaslikkuse sümfoonia, mis sisendas usku võidusse. Selle esiettekanne 1942. a. oli ühiskondlik-politilise tähtsusega sündmus.

Teos koosneb neljast pikast osast.

I osa (*Allegretto*) muusika jutustab rahuaja õnnelikust elust ja fašistide kallale tungist ning sõjakoledest. Selles vastuolus peitubki I osa konflikt.

I osa on kirjutatud sonaadivormis. Ekspositsioonis kajastuvad rahuliku ja õnneliku elu meeleolud. Nurgelise meloodia ja pisut marsiliku iseloomuga peateema, millega sümfoonia algab, kõlab rahulikult ja mehiselt, väljendades veendumust, millega nõukogude rahvas ehitab uut elu.

#### Näide 191



Kõrvalteema on lüüriline. Hällitava saatena laulvas teemas on suvise looduse maadust ja vaikset õnnetunnet.

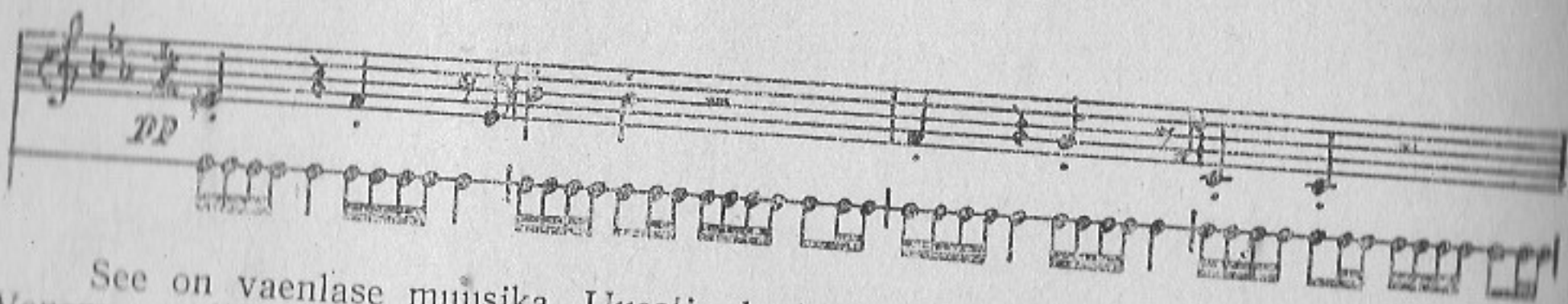
#### Näide 192

Poco più mosso



Sonaadivormi töötlus märgib sõja algust. Vaevu kuuldavalt, otsekui hiilides, ilmub marsilik teema, mida saadab väikese trummi pidevalt korduv rütmimotiiv.<sup>185</sup>

#### Näide 193



See on vaenlase muusika. Uuesti algab marsiviis — seda vilistab muretult hõõsti Venemaa vallutamist peeti ju kergeks! Pinge kasvab. Marss muutub üha ähvardavamaks ja tootumaks. Ent siis tuleb murrang: marsiviis muutub katkendlikuks ja hakkab lagunema. Veel on selle lühikestes fraasides jõhkru, kuid juba ka jõuetust, väsimust ja hirmu.

<sup>185</sup> Töötluse ülesehitus on ebatavaline. Enamiku sellest võtab enda alla marsiteemal põhinev variatsioonide tsükkel. Teema ise ei varieeru, kõigil 12 korral kõlab ta muutumatult, kuid suurejooneline areng on saavutatud peamiselt meisterliku orkestratsiooniga, mis järjest tiheneb ja värve muudab.

Tohutu dünaamiline tõus ja pinge kasv töötluses saavutab kulminatsiooni repriisi alguses. Taas ilmub sonaadivormi peateema, kuid endist rahuliku mehisust asendab raev ja viha. Sõjatorn on muutunud ka kõrvalteema ilmet: õrna looduseidüllil asendab leinavalgus lagoti esituses.

Sümfoonia II osa (*Scherzo*) eemaldub pisut peakonfliktist, kuid keskosa meenutab sõda. III osa (*Adagio*) hingestatud muusika kohta on Šostakovitš öelnud, et ta tahis siin ülistada elu kaunidust ja kummardada looduse ees. IV osa (*Allegro*) mõtlik on võidelda kuni võiduni. Muusika areng viib välja esimese osa peateemani, mis lõpetab sümfoonia pidulikus võidumeeleolus.

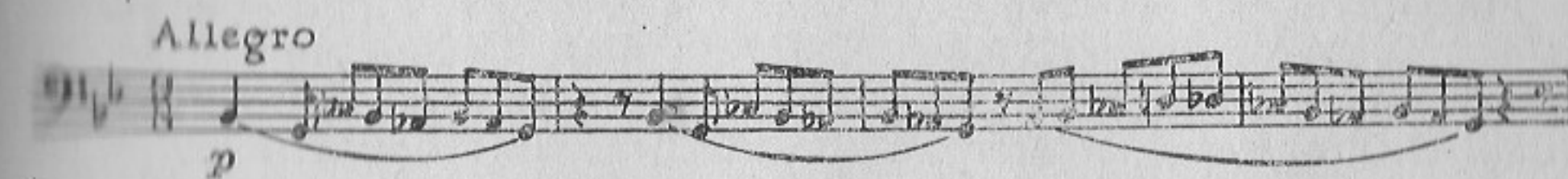
Kui VII sümfoonias kajastub Suur Isamaasõda, siis XI ja XII sümfoonia seostuvad pisut kaugemate aegade. XI sümfoonia joonistab pilte 1905. aastast. XII sümfoonias aga peegelduvad 1917. aasta pöördelised sündmused.

Eritisel kohal Šostakovitši loomingus on XI sümfoonia, mille aast talle 1958. a. määrati Lenini preemia. XI sümfoonia erineb Šostakovitši teistest sümfooniast küllalt konkreetse programmi poolest, mis teeb teose üldmõistetavaks. Üldjoontes annab sümfoonia sisu edasi juba alapealkiri «1905. aasta». Veel lähemalt teevad seda osade pealkirjad («Lossiväljak», «9. jaanuar», «Igavene mälestus» ja «Alarm»). Pealegi on tegemist kõigile tuttavate ajaloosündmustega. Teose mõistmisele aitavad kaasa muusika erakordne piltlikkus ning vanad, revolutsioonilised viisid.<sup>186</sup>

Sümfoonia algab tardunud vaikuses: I osa — «Lossiväljak» — kirjeldab tegevuspaika, kus sündmused arenema hakkavad, ning maalib hämara pildi vanglate ja sandarite Venemaast.

II osa — «9. jaanuar» — on kogu teose dramaatiline kulminatsioon. Siin astub areenile sündmuste peakangelane — rahvas. Peamiseks muusikaliseks materjaliks on rahutu rahva liikuv teema, millega II osa algab ja mida ulatuslikult arendatakse:

#### Näide 194



Muusikasse lülitub veel teine rahvaga seotud teema. See on traagilise alatooniga ja pingeline.<sup>187</sup>

#### Näide 195



<sup>186</sup> XI sümfoonias on kasutatud meloodiakatkendeid 1905. aastal levinud revolutsioonilistest lauludest «Varšavjanka», «Märatsege, türannid», leinamarsist «Täis pilrita ohvrimeelt leegitsev rind», poliitvangide armastatud laulust «Küüla!» jt.

<sup>187</sup> Šostakovitš on siin kasutanud teemat koorist «Paljastage pea». Viimane kuulub kooritsüklisse «Kümme poemi».



# Näide 197

*Allegro vivace  
pp agitato*

*tranquillo*

„Кто там стучится в поздний час?“

„Kes nõnda hil-ja klo-pib veel?“

„Ко-ке-то я — Find-ley!“

„Eks mi-na see — Find-ley!“

«Sõduri tagasitulek» on sõjast kojupöörduva vaese ausa külapoisi jutustus. Peale jutustaja võib laulus aimata ka teist tegelast — külaneidu, kes ootab oma peigmehe tagasitulekut. Selle laulu helikeel on meloodilisem kui «Findley» oma, kuid mitte tunde- line (romantiline tundelisus on Sviridovile üldse võõras), vaid marsilik ja jutustava loomuga.

# Näide 198

*Allegretto marciale*

У — молк тя-же-льшй гром вой ны, и мир си-я — ет сно-ва.  
Kui vaik jäi sõ-ja sur-ma-kou ja ta hu-val-gus süit-eti.

Talupojaolustiku piltidest, millele lisanduvad looduspildid, koosneb ka «Muisa oli talupoeg» (S. Jessenini sõnad).<sup>192</sup> Seegi tsükkel on kammerlik.

Mitmele Sviridovi teosele on omane tugev seos rahvamuusikaga. Selgelt on seda tunda näiteks tsükli «Peterburi laulud» (J. Bloki sõnad).<sup>193</sup>

Vokaalsümfoonilised suurvormid. Sviridovi loomingus «Isade maast» alguse saanud «Pateetiline oratoorium» heroiline eepika avaldub kõige jõulisemalt kahes suurejoonelises vokaalsümfoonilises teoses — «Poeetilisest oratooriumis»<sup>194</sup> ja «Pateetilisest oratooriumis». Mõlemad jutustavad kodumaast, rahvast ja revolutsioonist ning mõlemat läbib mõte samast kangelasest — poeedist, kelle püüdlused on seotud rahva tuleviku ja õnnega.

Eriti mehine on «Pateetiline oratoorium». Tekstidena kasutas Sviridov siin katkendeid Majakovski teoseist. Sviridovi muusika nagu Majakovski luulegi ülistab kodumaad. See on sotsialismiehitajate oratoorium, mida kannab kindel usk võidusse ja helgesse tulevikku.

Majakovski sõnade ja Sviridovi muusika vahel on tugev loomulik seos. Muusikas väljendub samasugune revolutsiooniline paatos nagu Majakovski värssides. Kohati läheb laul üle deklamatsiooniks.

<sup>192</sup> Tsükkel on loodud 1956. a.

<sup>193</sup> «Peterburi laulud» on kirjutatud neljale solistile ja orkestrile 1962. a.

<sup>194</sup> «Sergei Jessenini mälestuseks» on loodud 1955. a., «Pateetiline oratoorium» 1959. a.

«Pateetilisest oratooriumi» esimesed kolm osa jutustavad revolutsioonist, kindral Wrangeli põgenemisest ja Kodusõja kangelasest. Ülejäänud nelja ühendab mõte uuest elust helges hõlmes. V osa («Siia tuleb aedlinn») väljendab öövahetusest tulevate Kuznetshi kaevurite unistust aedade rohelusse uppuvast uuest linnast. Viimane osa («Poeet ja rahvas») võtab kokku oratooriumi mõtte ja määrab poeedi koha revolutsioonis.

Sviridovi 60-ndate aastate loomingusse kuulub omalaadse teosena tuntud «Kurski laulud», mille aluseks on helilooja kodukandi rahvalaulud.

## RODION ŠTŠEDRIN (1932)

Muusikutee algus

Rodion Konstantinovitš Štšedrinis ärkas huvi muusika vastu tavalisest hiljem. Ilusa hääle tõttu sattus ta isa soovil õppima Moskva koorikeskkooli, mille poistekoor on kuulus kogu maailmas. «Mäletan, et ühel päeval, kui laulsime Haydni Sol-matoorset neljahäälsel fuugal, tajusin ootamatult selgelt muusika suurt külgetõmbejõudu, tema salavõimu,» meenutab Štšedrin. Koorikoolis elas Rodion üle ka esimese loojarõõmu — oma koorilaulu ettekande. Laulu-poistele õpetati pillimängugi. Nii juhtus, et Moskva konservatooriumis hakkas Štšedrin õppima kahte ala — klaverimängu ja heliloomingut. Oma klaveriteoseid, mis moodustavad tähtsa osa tema loomingust, esitab ta sageli ise.<sup>195</sup>

Kõige suuremat menu on Štšedrin saavutanud muusikaliste lavateoste ja sümfooni-lise muusikaga. Juba konservatooriumis alustas ta balleti «Küürselg sälg» loomist (teos valmis 1956. a.). Hiljem lisandusid ooper «Mitte ainult armastus» (1961) ja ballett «Anna Karenina» (1971). Eriti menukas on ballett «Carmen-süit» (1967), milles helilooja on pannud G. Bizet' ooperi muusika tänapäevasse orkestrivärvidesse.<sup>196</sup>

Štšedrini sümfoonilistest teostest on tähtsaimad kaks omapärast orkestrikontserti — «Vallatud tšastuškad» (1963) ja «Kellahelin» (1968).<sup>197</sup> ning kolm vokaalsümfoonilist suurteost: satiirilise süit «Bürokratiaad» (1963), kodumaateemat käsitlev «Poetoorium» A. Voznessenski luulele (1968) ja rahvaloomingust valitud tekstiga oratoorium «Lenin rahva sõdames» (1969). Štšedrin on kirjutanud ka kaks sümfooniat.

Štšedrini loomingus elavad käsikäes mõtisklused ja loomingu üldiseloom ülemeelikuseni paisuv elurõõm, mis vallandub kord nooruslikult tormaka, hoona, kord sportliku hasardina või muretu hul-lamisena. Hästi iseloomustab ta loomingut tema enda tunnistus: «Eriti tugevat emotsionaalset mõju avaldavad mulle kolm muusikaliiki — hea džäss, Skrjabini muusika ja vene rahvalaul.» Rahvaloomingust on ta

<sup>195</sup> R. Štšedrin on esinenud ka Tallinnas. Tema klaveriloomingusse kuulub kolm kontserti, prelööde ja fuugasid jm.

<sup>196</sup> Orkestriseade on tehtud keel- ja löökpillidele.

<sup>197</sup> Teos on kirjutatud New Yorgi Filharmoonia tellimusel selle asutuse 125. aasta-päevaks.



enda omasse viinud sädelevalt teravmeelse tšastuška, itkud ja vene kirikukellade rõõmsa pidulikkuse. Tavatult tihedalt on Štšedrini muusika seotud elu enda häälega, sest, nagu ta ütleb, «ka rahulik argi elu on kõlalt ilus: metsa kohin, lehtede sahin, sammud, kirvehoobid, kurgede kluugutamine... Kui läbi selle kõige — üle põllu, üle metsa — kostab rahvaviis, on mõju sedavõrd tugev, et ma unustan, et olen muusik...» See eneseunustuslik rõõm elust ongi Štšedrini muusika peamine sisu.

### KÜSIMUSI JA ÜLESANDEID

1. Millistele žanridele kuulub esikoht Sviridovi loomingus ning milline on ta peamine teemadering?
2. Milliseid teemasid kajastavad Sviridovi laulutsükli «Isade maa» ja «Laulud Robert Burns'i sõnadele»?
3. Millest jutustab Sviridovi «Pateetiline oratoorium»?
4. Andke lühilülevaadet R. Štšedrini loomingust ning iseloomustage seda.

### MASSILAU JA SELLE NIMEKAMAD VILJELEJAD

#### Kujunemisaeg

Suur Sotsialistlik Oktoobrirevolutsioon tõi muusikasse uue laulu liigi — nõukogude massilaulu, mis aktuaalsetele sündmustele kiiresti reageeriva ja vahetult kõige laiemate hulkadeni ulatuva žanrina on Nõukogude maal suures aus.

Nõukogude kunsti arenemise käigus on ka massilaul läbi teinud oma arengujärgud. Oktoobrirevolutsiooni ja Kodusõja ajal, mil uus žanr alles hakkas kujunema, lauldi kõikjal üldtuntud revolutsioonilisi laule. Eriti armastatud oli «Internatsionaal», laialt levisid «Varšavjanka», kommunistlike noorte lemmikuks kujunenud «Punane lipp»<sup>198</sup>, «Töölise marseljees»<sup>199</sup> ja «Julgesti, vennad, nüüd tööle»<sup>200</sup>. Revolutsiooniliste rite matusel kõlas leinamarss «Täis piirita ohvrimeelt leegitsev rind».

Teiseks Kodusõja perioodil armastatud laululiigiks olid ajaloolise või revolutsioonilise sisuga rahvalaulud nagu «Stenka Razin», «Varjaag» jt. Tihtipeale lauldi vanu laule ajakohastatud sõnadega.

Rühikad aktiivse rütmiga revolutsioonilaulud ning vene rahvalaulud olid eeskujulike nõukogude heliloojate originaalloomingule. Esimeste massilaulude kunstiline tase ei olnud enamasti veel kuigi kõrge. Laulud agiteerisid küll võitlusele, kuid olid suuremalt jaolt nii tekstilt kui ka muusikalt primitiivsed. Alles 20-ndate aastate teisel poolel hakkas ilmuma rohkem kunstiküpseid laule.

#### 30-ndad aastad.

#### Esimene õitseng

Suurenev nõudmine kunstopäraste laulude järele viis nõukogude massilaulu 30-ndatel aastatel õitsengule. Tegutses juba terve plejaad andekaid laulumeistreid, kelle hulgast paistsid silma A. Aleksandrov, I. Dunajevski ja V. Zahharov.

Aleksandr Aleksandrovi (1883—1946) tegevus on lahutamatu seotud tema 198 «Varšavjanka» ja «Punane lipp» pärinevad Poolast. Mõlemate laulude tõlkijaks on Lenini võitluskaaslane akadeemik G. Kržižanovski.

199 «Töölise marseljees» on vene variant prantsuse «Marseljeesist» (vt. lk. 40). Selle muusika erineb mõnevõrra prantsuse originaalst. Juba 1905. a. oli «Töölise marseljees» Venemaal väga populaarne.

200 Laulu «Julgesti, vennad, nüüd tööle» teksti kirjutas revolutsionäär L. Radin 1897. a. Taganka vanglas. Ka viisi valis tema, kasutades selleks ühe vana üliõpilaslaulu melodiat. Laul hakkas kohe poliitvangide ja revolutsionääride hulgas levima ning oli 1905. a. üks armastatumaid võitluslaule.

1928. a. rajatud Punaarmee Laulu- ja Tantsuansambliga<sup>201</sup>, millele ta kirjutas ena- oma teoseid. Aleksandrovi loomingus on tähtsal kohal sõduri-, partisaani- ja rahvalaule seaded, nende hulgas populaarseks saanud partisaanilaul «Mööda mägiteid ja alas». Paljudel tema originaallauludel on hümnilik iseloom. Aleksandrov on ka praeguse Nõukogude Liidu hünni muusika autor.

Laialdase ning püsiva populaarsuse omandas Issaak Dunajevski (1900—1955) looming. Suur osa tema lauludest sai tuntuks filmide kaudu.<sup>202</sup> Eriti palju filmimuusikat kirjutas Dunajevski 30-ndatel aastatel, oma loomingu kõrgperioodil. Sellesse aastakümneisse kuulub tema populaarseim meloodia, «Laul kodumaast» (filmist «Tsirkus»), mis on saanud Nõukogudemaa suuruse ja võimsuse muusikaliseks sümboliks.

Dunajevski laululoomingus valitseb kaks põhijoont: hoogne marsirüht ning tunde- kantlane lüürika. Eriti omane on talle marsilikkus, mis annab ta lauludele reipa, noorusliku ilme. Meenutagem näiteks «Lõbusate noorte marssi» (filmist «Lõbusad semud»), «Laulu rõõmsast tuulest» (filmist «Kaptan Granti lapsed»), «Sportlaste marssi» (filmist «Varavahvt»), «Entusiastide marssi» (filmist «Helge tee») ja paljusid teisi. Dunajevski sadamliku lüürika parimateks näideteks on aga «Oh, mu hellik» (filmist «Õnneotsijad») ja «Lennake, tuvid».

Dunajevski on ka nimekas nõukogude operetikomponist. Tema 12 operetist on suurima tunnustuse pälvinud «Vaba tuul». Tihti mängitakse ka operette «Kuldne org», «Kõnni poeg» ja «Valge akaatsia».

Vladimir Zahharovi (1901—1956) loomingut mõjutas töö Pjatnitski-nimelise Rahvakooriga, mille juhiks ta oli üle 20 aasta. Zahharov oli rahvaviiside koguja ja propagandist. Ka tema originaalloomingu allikaks olid vanad külalaulud. Kasutades eeskujuliku tšastuškaid ning eepilisi ja lüürilisi laule, kohandas ta need ümber uuele, nõukogude kõlaelule. Ta oli üks esimesi, kes viljeles kolhoosilaulu. Üheks paremaks näiteks on «Mööda küla» — laul kolhoosiküla elektrifitseerimisest. Kuid Zahharovi stiil on tugevalt seotud rahvamuusikaga ka teist liiki lauludes, näiteks Suure Isamaasõja aegses partisaanilaulus «Oi mu udu, uduke».

#### Suure Isamaasõda

Suure Isamaasõja ajal loodi palju patriootilisi võitluslaule, millest suurima leviku osaliseks sai A. Aleksandrovi «Püha sõda». Patriootiliste laulude kõrval olid rindemeeste hulgas väga populaarsed rännaku- marsid ja humoristlikud laulud sõdurielust.

Laialdase kõlapinna leidsid lüürilised laulud, nagu V. Solovjov-Sedoi «Õhtu reidil», B. Mokroussovi «Püha kivi» jt. Sõja-aastate kõige populaarsem laul oli aga M. Blanteri 1938. aastal loodud «Katjuša», mille levik algas õieti juba mõni aasta enne sõda.

Veel paljudes pärast sõda loodud lauludes, nagu A. Novikovi sõjajärgne periood. «Teed», M. Blanteri «Rindeäärses metsas» jt., meenutatakse Rahuteema. Viimaste möödunud sõjapäevi.

Uueks keskseks teemaks sõjajärgses laululoomingus on rahuteema. Rahuhümnidena levisid S. Tulikovi «Sõjatuld ei luba läita», V. Belõi «Rahu kaitses», D. Sostakovitši «Rahulaul», G. Nossovi «Rahu ja vabaduse eest» jt.

Rahuldeega on seotud ka noorsoohümnid — A. Novikovi «Ülemaailmse Demokraatliku Noorsoo Föderatsiooni hümn», mis 1947. a. Prahast toimunud I noorsoofestivalist alates on üheks levinumaks lauluks kogu maailmas, V. Muradeli «Rahvusvahelise Üliõpilaste laulu hümn» ja S. Tulikovi «Nõukogude noorsoo marss», mis sai Berliini festivalil 1951. a. laulnna.

Rahuteema läbib ka paljusid 60-ndate aastate paremaid laule, nagu E. Kolmanovski «Kas ikkagi sõda meie maa?», V. Muradeli «Buchenwaldi häirekell», A. Ostrovski «Olgu jääv meie päike!» jt.

Laulumeistrite arvukast perest on kõige suurema tunnustuse — Lenini preemia osakaasand Vassili Solovjov-Sedoi (sünd. 1907). Kõrge autasu vääriliseks tunnistati 1959. a. tema viis laulu, nende hulgas kogu maailmas levinud «Õhtud Moskva lahiatels».

Solovjov-Sedoi laulud hakkasid silma paistma juba Suure Isamaasõja aastatel. «Õhtu

<sup>201</sup> Praegune Nõukogude Arme Laulu- ja Tantsuansambel, mida pärast A. Aleksandrovi surma juhatab ta poeg Boriss.

<sup>202</sup> Dunajevski on kirjutanud muusika 28 filmile.



reidil» oli selle aja populaarsemaid viise. Laialt levisid ka «Laul, terviseid vii!» ja «Õhulud». Kõik nimetatud laulud on lüürilised. Solovjov-Sedoi ongi esmajoones lüürilise muusika peamine võlu peitub südamlikus meloodias. Kuid ta on loonud ka hoogsaid marsilaule, nagu Lenini preemiaga autasustatud laulude hulka kuuluv «Kui noored mehed igalt maalt» ning Suure Isamaasõja järgsetel aastatel populaarseks saanud lendurilaulud «On aeg minna teele» ja «Suurim au on olla lendur» (mõlemad filmist «Taevatigu»).

Nõukogude massilaulu temaatika mitmekülsusest annavad tunnistust ka viimaste aastakümnete laulud. Ei ole ühtki tähtsamat sündmust meie riigi elus, millele poleks kaasa elanud massilaul. Laule on loodud kosmosest ja kosmosevõitlusest, Siberi uusehitustest, rahvaste sõprusest. 60—70-ndate aastate laululoojaist on kogu Nõukogudemaal tuntud A. P. Mutova (eriti oma noortelauludega, näiteks «Laul rahunud noorusest» ja «Geoloogid»), A. Babadžanjan, R. Pauls jt. Teistes liiduvabariikides lauldakse ka mitmeid meie heliloojate, eeskätt A. Oidi, U. Naissoo ja V. Ojakääru laule.

#### Massilaul ja teised muusikaliigid

Võitlev massilaul on tunginud teistesegi muusikažanridesse. Nii sarnanevad paljud ooperikoorid (lõpukoor I. Dzeržinski ooperist «Vaikne Don» jt.) massilauluga. Ka sümfoonilistes teostes leidub massilauludele lähedasi teemasid. Näiteks L. Knipperi kuulus «Stepi ratsavägi» («Põld põlluke») pärineb tema IV sümfooniast. Võitluslauludega on suguluses ka D. Šostakovitši mitme teose muusikalised teemad.

## EESTI MUUSIKA

### RAHVALOOMING

#### Rahvalaulu olemus ja arengujärgud

Eestlaste laulutraditsioonid ja lauluarmastus, mis on andnud meile laulurahva kuulsuse, ulatuvad sajandite taha. Ei leidu vist ühtegi eluavaldust, mida meie esivanemad poleks põiminud lauluks. Laulud kõlasid tööl ja peol, viisid veeresid rõõmsast südamest ja kajastasid kurbust.

Eesti rahvalaulu areng jaguneb kahte järku:

1) vanem ehk regivärsiline rahvalaul (regilaul, ka runolaul), mis kujunes välja ürgühiskondliku korra ajal, meie ajaarvamise esimestel sajanditel ja püsis suuremate muutusteta XVIII sajandi lõpuni, kõrvalistes maanurkades veel käesolevalgi sajandil;<sup>203</sup>

2) uuem rahvalaul, mis hakkas tekkima XVIII sajandi lõpul ja sai domineerivaks XX sajandi keskel.

#### Vanema rahvalaulu põhilaad, esitamisviis ja muusikaline omapära

Regilaulu ettekandjaks — laulikuks ehk ka leelotajaks ja kaasitajaks, nagu neid vahel kutsuti — olid enamasti naised. Neile on, meeleolutsemine omasem kui sündmuste, eriti kangelaslugude vestimine. Sellepärast esineb meil jutustava sisuga regilaule võrdlemisi vähe ja neiski domineerib naiselik, tundelist külge rõhutav element.

Laulus on esikohal sõnad. Muusika pidi andma neile tugevama tundetooni ja suurendama ilmekust. Sellepärast nimetatigi mõnel pool viisi hoopis tooniks või mõnuks.

<sup>203</sup> Regivärsilist laulu esineb ka soomlastel, karjalastel, vadjalastel ja isuritel. Vanimad laulud pärinevad ajast, mil lään-Euroopa hõimud polnud veel jagunenud eri rahvasteks.

Regilaulu ehituse aluseks on värss. Värsi põhivorm on 8-silbiline, igale silbile vastab viisi üks noot. Lauldi suuremalt jaolt eeslaulja ja koori vaheldumise põhimõttel: parim laulja laulis värssi, seda kordasid teised, siis alustas laulik uut värssi, mida koor jälle kordas jne. Omapärane on seejuures ettehaarav sisseastumine: koor astub sisse enne, kui eeslaulja lõpetab, haarab tema viimastest silpidest (või silbist) ja laulab neid temaga kaasa. Samamoodi liitub kooriga uut värssi alustav eeslaulja.

Näide 199

Eeslaulja

Õit-se-li-sed, päitse-li-sed, õit-se-li-sed, päitse-li-sed,  
ku-hu mei-e tu-le tie-me, ku-hu mei-e tu-le tie-me,  
koor

Viisid on retsitatiivset laadi ning väikese ulatusega. Vanemad viisid põhinevad ainult 3—4 eri helil (vt. näited 199, 200, 201 ja 221). Ka hilisemad hõlmavad harva üle 5—6 heli.

Regiviisid on lühikesed. Vanemates lauludes võrdub viisi pikkus värsi pikkusega. Seega kordab koor (kui lauldakse kooriga) mitte ainult eeslaulja poolt ettelauldud sõnu, vaid ka viisi.

Näide 200

Eeslaulja

Õ-e-ke-sed, hel-la-ke-sed, õ-e-ke-sed, hel-la-ke-sed.  
koor

Suur osa regiviise on aga pikemad. Neiski kordab koor eeslaulja sõnu, kuid jätkab viisi. Seega laulab eeslaulja viisi esimest, koor teist poolt (vt. näide 199).

Rütm on meie lauludes vähe vahelduv. Ebaühtlasi vältusi esineb regivärsilises rahvalaulus harva. Tüüpiline on see siiski kiigelaules ja osalt ka mõnes teises laululiigis, näiteks hällilaulus. Kiige liikumine — lühike hooandmine ja pikk lend — tekitab erilise rütmiga viisi-tüübi, nn. kiigetooni, kus rõhk kandub rõhuta silbile ja venitab selle rõhulisest pikemaks:

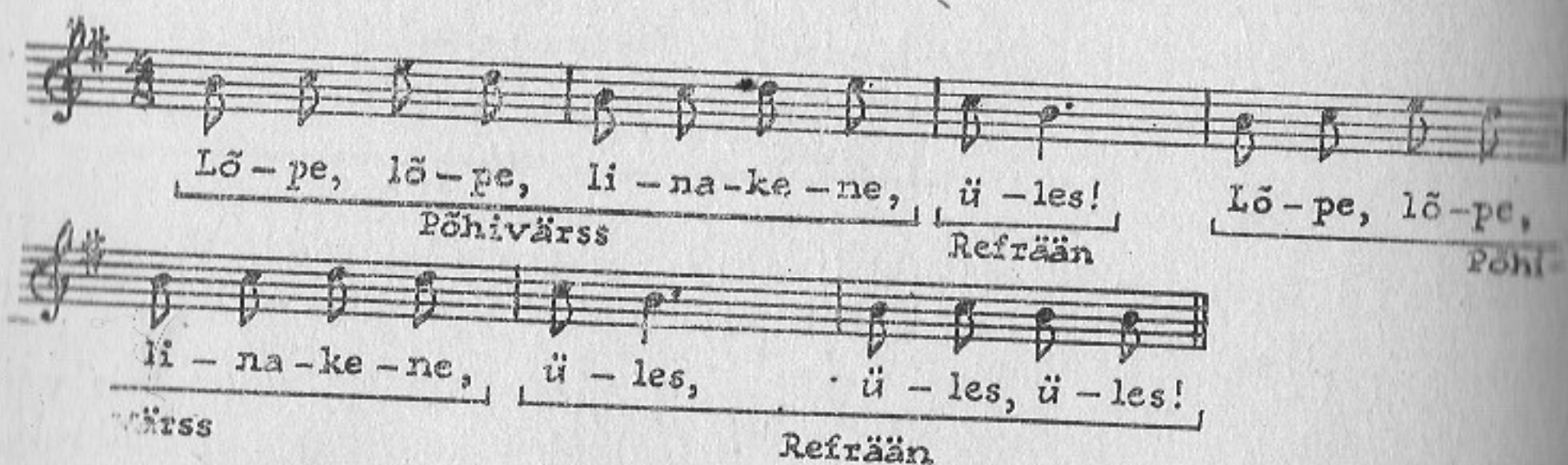


Näide 201



Mõnevõrra mitmekesistavad meie rahvaviisi rütmilist külge ka värsile lisanduv refrään ja pikendatud lõppheli. Refraani võib kohata kõige sagedamini Lõuna-Eesti lauludes. Ta koosneb enamasti ainult ühest-kahest sõnast. Refraanisõnadena esinevad harilikult «kaasike», «kas'ke», «kaanike», «helele», «kiigele», «üles» jms.

Näide 202



Lõppheli pikendamine on omane Põhja- ja Lääne-Eesti lauludele (vt. näide 200).

Eesti rahvalaul on valdavalt ühehäälnene, mitmehäälsust esineb ainult kõige lihtsamal kujul. Erandi moodustavad setu laulud, millesse mitmehäälsus on ilmselt tulnud idanaabrite rahvamuusikast.

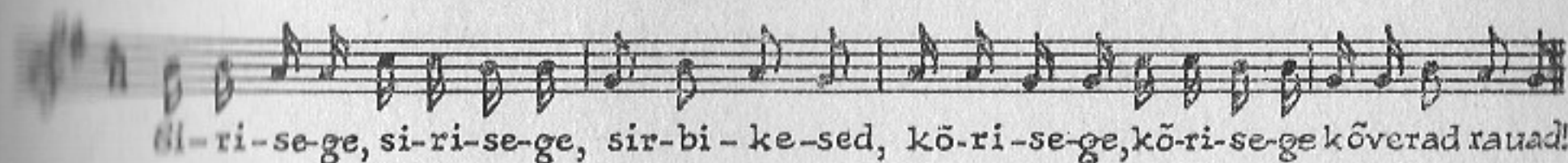
Setudel jagunevad lauljad eeslauljaks, torrõks ja killõks. Torrõ (koor) kordab eeslaulja poolt ettelauldud viisi, millele killõ (üksainus heleda häälega laulja koori hulgas) lisab kõrge saatehääle. Seejuures on traditsiooniks, et eeslaulja laulab mahedalt, koor aga valju kurguhäälega ja aeglasemas tempos.

Regilaulu liigid

Regilaulu liike on palju.

Üheks vanemaks liigiks on töölaulud. Need on seotud tavaliselt töödega, mida tehti hulgakesi koos. Nii kajastuvad paljudes lauludes suvised tähtsamad tööd — viljalõikus ja õitsikakäimine. Viljalõikusel (see toimus ikka talgute korras) lauldi rasket tööst, oodates selle lõppu («lõpe, lõpe, põllukene») või uhkustati virkusega. Levinud kombeks lõikuse lõpetamisel oli neidude sirbiviskamine: üks neidudest kogus ka teiste sirbid enda kätte ja viskas üle õla; kelle sirp kõige kaugemale kukkus, pidi kõige enne mehele saama. Seejuures lauldi vastavat laulu:

Näide 203



Muud lõikuslaulud ei ole seotud kindlate kommetega.

Õitsik käidi samuti hulgana. Mõnikord, eriti pühade-eelseil õil, kujunes õitsikkäimine oma mängude ning hommikuni loitva õitsitulega lausa peoka, kus muidugi olid tähtsal kohal ka laulud. Õitsilauludele, eriti neile, mida lauldi õitsile minnes, on omased huiked ja helletamised:

Näide 204



Veel iseloomulikumat on helletamised, huiked ja eotamised karjase lauludele. Nende laulude sisuks on ilusa ja vihmase ilma meeleolud, karjase raske põli, kuri peremees jne. Mõnikord aga koosneb kogu laul ainult sõnadeta helletamisest:

Näide 205



Karjase laulud on üks meloodilisimaid eesti rahvalaulu liike. Sellepärast on ka nende viise hiljem rohkesti heliloomingus kasutatud.

Telsi töölaule — künni-, külvi-, heinateo-, lüpsi-, ketrus- jm. laule — esineb meie rahvapärandis vähem.

Ka perekondlikud sündmused ja kalendritähtpäevad ei möödunud lauludeta. Nn. tavandi- e. kombelaule, mis on seotud kindla kombestikuga, on eesti rahvaloomingus samuti arvukalt.

Eriti pidulikult ja rohketel lauludega peeti pulmi. Meie vana pulmakombestik, mille täitmine kestis keskmiselt kolm päeva, on ääretult rikkalik. Tseremoonia kõiki etappe — saaja saabumist mõrsja majja, tere- tamist, mõrsja peitmist ja otsimist, mõrsja ärasaatmist isamajast, saabu- mist peiu koju, nooriku tanutamist, noorpaari lauda-asetamist, magama- viimist ja äratamist, veimede jagamist, pulmade lõpetamist jt. — saatsid alati vastavad laulud. Lisaks nendele lauldi tseremoonia vaheaegadel veel muid laule. Loomulikult ei puudunud pulmas ka pillimees.



Vana päritoluga perekondlike tavandilaulude hulka kuuluvad ka mitmesugused itkud: surnu itkud, mida lauldi surnut lautsile pannes, teda mattes ja hiljem kalmul käies; nekruti-itkud, millega saadeti pikaajalisse sõjaväeteenistusse võetuid ja sõttaminejaid; pulmaitkud, millega mõrja lahkus isakodust.

Lauludega tähistati ka kalendritähtpäevi — eriti pööripäevi ning mardi-, kadri- ja vastlapäeva.

Suvised pööripäeva puhul peetaval suurel peol, jaanitulel, etendas tähtsat osa laul, millega on seotud ka jaanikombestiku lahutamatu osa — mängud.

Veel rohkem mängu mängiti jõulude ja nääride aegu. Mängijaiks olid nagu jaanitulelgi enamasti tütarlapsed. Noormehed olid küll mängu juures, kuid nende osa oli väike. Ainult jõulu- ja näärimängudeks saadi enamasti igapäevasest tööst ning eluolust. Tavalisteks teemadeks olid hobuse otsimine, lina külvamine, vöö kudumine, hunt lambakarjas jne.

Mardiks ja kadriks käidi vastava päeva eelõhtul. Käijaks oli enamasti noorrahvas mõne vanema mehe või naise juhtimisel. Sageli võeti kaasa ka pillimees. Pererahvas ei tohtinud külalisi ära pahandada, muldu jäädi nende õnnistusest ilma. Marte ja kadrisid saatsid alates nende ilmumisest ukse taha kuni lahkumiseni laulud, enamasti rõõmsaloomulised. Mõne lauluga kaasnes tants.

#### Näide 206



Vastlapäeva tähistati sealihaga, eriti seajalgade söömise ja liulaskmisega. Pikk liug ja kiire kihutamine pidid andma head linaõnne, millest lauldi ka vastavates lauludes.

Kevadel ja suvel oli noorte armastatumaks kooskäimise kohaks kiigeplats, kuhu koguneti laupäevaõhtutel ja pühapäeviti. Ka siin valitsesid oma kombed ja laulud. Kiigelaulude teemad keerlevad kõrgele kiikumise, hea kiige, tublide kiigemeistrite, osavate kiigutajate jne. ümber (vt. näide 201).

Tavandilauludele lähedase laulurühma moodustavad laste hällitamise ja mängitamise ning laste endi laulud. Need on lihtsate viiside ja rohkete hüüdsõnadega (äiu-äiu, tsuu-tsuu, eia-puia jt.) laulud, milles on kõige sagedamini juttu lindudest, loomadest ja loodusest.

Küllalt arvukalt on eesti rahvaloomingus isiklikke tundeid kajastavaid lüürilisi laule. Nende temaatika on üsna mitmekesine; mõisaori laulis raskest tööst, väsimusest ja vaevast; neiu igatses kallima, ja võõrsil viibija kodu järele; vaeslaps nuttis taga ema, lesknaine kurtis kurba saatust jne. Paljude laulude sisuks on ka laulik ise, laul ja laulurõõm. Emotsionaalse külje poolest ei erine lüürilised laulud

shuliselt objektiivsema sisuga lauludest. Ehk liigagi tagasihoidlikud on meie esivanemad olnud oma tundeid väljendama.

Ohiseid jooni lüüriliste lauludega on lüroepilistel lauludel. Need laulud sisaldavad jutustavat elementi, kuid esiplaanile jääb siiski tundeline külg.

Vanem rahvalaul püsis sajandeid peaaegu muutumatu. Suurem murrang tuli meie rahvamuusikasse alles möödunud sajandi keskpaiku. Regivärsiline laul, mis ei vastanud enam ajastu tundelaadile, loovutas koha uuele stiilile. Selle kujunemine on alanud juba XVIII sajandil. Eriti kiiresti võitis moodne rahvalaul endale eluõiguse Kesk-Eestis ja linnade ümbruses, saartel ja läänerrannikul seevastu pani ta end maksma tunduvalt aeglasemalt.

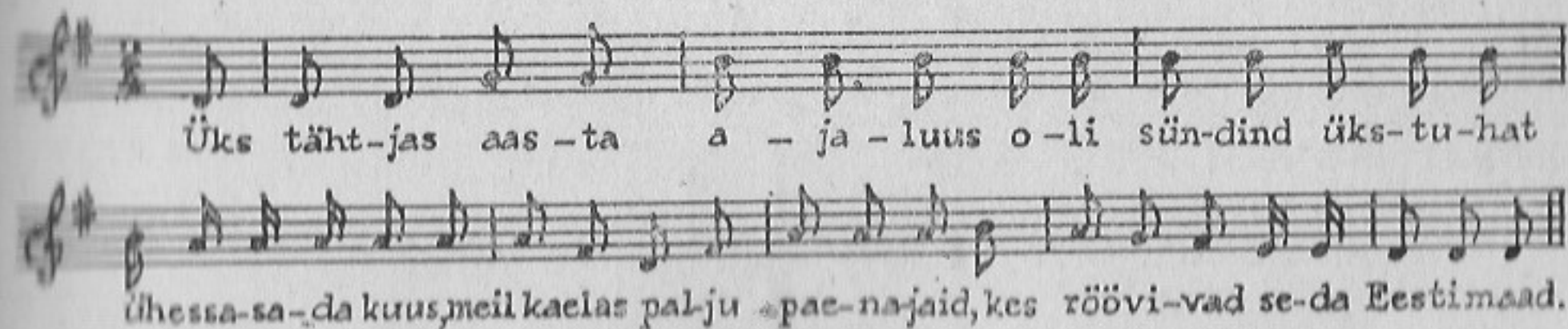
Uus rahvalaul erineb vanast mitmeti. Kui vana rahvalaul on rohkem lüürilist laadi ja naiselik, siis uues rahvalaulus valitseb eepiline aisu ja meeste teemad. Koos sellega suureneb meeste osatähtsus rahvalaulude loomisel ja esitamisel. Meeste laulud jutustavad aktuaalsetest sündmustest, enamasti kohalikest, mõnikord aga ka üldisematest. Neis lauludes kajastub võitlus mõisnike ja pastorite vastu, väljarändamine ja usuvahetus, XIX sajandi suured sõjad, 1905. a. revolutsioon jne.

Naiste repertuaar kaldub seevastu sentimentaalsesse armuromantikasse. Tugevat mõju avaldas siin saksa tõlkekirjandus, kust on pärit meie lauludes esinevad lossid, kloostrid ja vangitornid, hüljatud armastus, lillepärjad ja roosiad, röövlid ja mõrtsukad ning muud säärased kujundid.

Erinev on ka uue rahvalaulu vormiline külg. Regilaulus ei ole salme, iga värss moodustab selgepiirilise mõttega terviku. Uues rahvalaulus koonduvad värsiread salmidesse. Koos sellega asendub regilaulule omane algrütm lõppriimiga ning arhailine keel kaasaegsega. Sageli saab laul vemmälvärsi või paroodia kuju.

Uus rahvalaul võttis esialgu üle mitmed regiviisi omadused. Hilisem repertuaar põhineb suurelt osalt tantsuviisidel. Kõige enam, eriti meeste lauludes, kasutati polkat, mis vemmälvärsiliku tekstiga hästi sobis.

#### Näide 207



Sentimentaalne armuromantika sai oma lüürilised, tunnetest nõretavad meloodiad sealtsamast kust tekstimotiividki — Saksamaalt.





Uus stiil levis üle maa omamoodi moehaigusena. Esialgu kandusid laulud edasi suulisel teel nagu regiviisidki. Edaspidi hakkas neid levitama kirjasõna nii käsitsi kirjutatud salmikute kui ka trükiste — ajalehtede ja laulikute kaudu.

**Muistsed muusikainstrumentid** Eestlaste instrumentaalne muusikapärand on vokaalne, sest napim, sest pillimäng oli meil minevikus vähem levinud kui laulmine. Muusikainstrumentide valik on küll võrdlemisi suur, kuid nende hulgas on rohkesti üsna algelisi pille, mis olid rohkem ajaviiteks karjalapsele kui musitseerimisvahendiks täiskasvanule. Kõige rikkalikumalt on esindatud puhkpillid, kasutati ka keelpille. Löökpillidel ei ole eesti rahvamuusikas kuigi suurt tähtsust.

Instrumentid valmistati enamasti kodusel teel. Eriti puhkpillid (pasunad, sarved, vilepillid) olid ehituselt väga lihtsad.

Pasunate valmistamisel keerati puukoor ruuporitaoliseks toruks või aeti puu pikuti lõhki, õhnestati tühjaks ja pandi siis uuesti kokku. Sarved saadi loomasarvedest, mille otsa lõigati puhumiseks ava. Sellistel pillidel viise mängida ei saanud, nendega oli võimalik ainult lututada või signaalitaolisi motiveid mängida. Alles siis, kui pillidele lõigati sisse sõrmeavad, võis neil esitada melodiasid. Kiire liikumisega viisid tulid päris hästi välja vilepillidel, mis valmistati väljapööratud südamega puust (pöörpill), puukoorest, pilliroost (roopill) või mõnest muust kõrrest, kuhu sõrmeavad olid sisse lõigatud.

Kõige täiuslikum puhkpill oli meil juba ammust ajast tuntud ja laialt levinud torupill.<sup>205</sup>

Torupill koosneb hülge või mõne muu suurema looma maost tehtud tuulekotist, mille külge on kinnitatud kaks või kolm toru (sellest ka nimetus «torupill»). Ühel torul — sõrmisel — mängiti melodiat, teistest — jämedamatest bassitorudest — undas üks bassina kaasa toonikat ja teine (kui see olemas oli) dominant. Lisaks nendele asus kotti ülemisel poolel veel pisike puust suutoru, nn. napa, mille kaudu puhuti kotti õhku.

Torupilli kasutati meil peamiselt tantsupillina, kuid seda mängiti ka mitmesuguste kommete saateks (pulmas) ja vahel isegi töö juures (näiteks viljalõikamisel).

<sup>205</sup> Torupill pärineb arvatavasti Ees-Aasiast. Euroopas hakkas ta levima juba antiikajal ja jõudis keskajal ka meile.



Torupill

Uuematest puhkpillidest levis möödunud sajandil üsna laialt parupill — väike ümmargune raudraam piluga ühes küljes ja õhukese teraskeelega raami keskel. Teraskeelt sõrmega võnkuma pannes ja suuõõnt resonaatorina kasutades võis osav mängija tekitada üsna tugevat häält.

Keelpillidest tuleb esmajoones nimetada kannelt<sup>206</sup>, mis oli meil vanasti väga suures aus. Seda tõendavad rohked rahvalaulud ja muistendid kandle tekkimise kohta.

<sup>206</sup> Ka meie naabritel on kandlearnaseid pille. Isegi nimetused on samatüvelised: soomlastel «kantele», lätlastel «kokle» ja leedulastel «kanklės». Kandletaoline on ka vene laste gusli.





*Parmupill*

Üks muistend kõneleb, et kannel on tehtud neiu haua kasvanud kasest, kalalundest ja neiu juustest. Teise järgi olevat kandlepuu kasvanud ülekohtuselt surma saanud vana lapse südamest.

Kandle valmistamisel õñestati ühest otsast kitsam puutükk kõlakastiks, kinnitati peale õhuke aukudega kattelaud — kõlalaud, millele tõmmati 6—7 keelt. Selline pill hellses meie kodudes kuni XIX sajandini, mil tema asemele tuli laudadest ehitatud kõlakasti ja 20—30 keelega simmel — vana kandle lähedane sugulane, mida sellepärast tihti samuti kandleks nimetatakse.

Nagu kandleid ja teisi pille, nii valmistati ka viiuleid enamasti kodusel teel, ehkki nende meisterdamine oli palju keerulisem töö. Viul hakkas hoogsalt levima XIX sajandi alguses ja muutus varsti suures lugupidamises olevaks pilliks. Viulit mängiti kodudes oma lõbuks, selle abil õpetas koolmeister lastele laulu ning muidugi veeresid viuliviisid



*Hiiu kannel*

pidudel tantsuks. Saartel ja rannikualadel levisid viuli rootsi päritoluga «augulased» — hiiu ehk rootsi kannel ja moldpill. Mõlemaid mängiti poognaga nagu viulit, kuid hoiti mängides mitte lõua all, vaid laua peal või süles nagu kannelt (nende kõlakast sarnanes kandle omaga).

#### Tantsud

Eesti rahvapillilood on küllalt vanad, ent tantsuviisid nende hulgas suhteliselt noored. Vanasti harrastati meil tantsimist seltakondliku ajaviitena vähe. Seda asendasid imiteerivad või sõõrisliikumisega mängud. Ealimesed andmed tantsust pärinevad XVIII sajandi lõpust, paaristantsu laiem levik algas aga alles möödunud sajandil.

Enamik paaristantsu on Eestisse võõrsilt sisse rännanud. Siinse muusika ning rahva maitse, kommete ja temperamendi mõjul kujundati nad ümber. Nii tekkisid valsi alusel labajalavalsi arvukad variandid. Umbes samal ajal ilmusid polka ja teised temataolised tantsud. Ka saartel ja rannikul levinud kalamies, ingliska ja kuppärimuori kujunesid meretaguste maade tantsudest.



## KÜSIMUSI JA ÜLESANDEID

1. Jutustage lühidalt eesti rahvalaulu arengust.
2. Andke ülevaade regivärsilisest rahvalaulust, selle esitamise traditsioonidest ja liikidest.
3. Võrrelge uuemat rahvalaulu regivärsilise rahvalauluga, pöörates tähelepanu teemade ringi ja muusikalise külje erinevustele.
4. Nimetage meie esivanemate tähtsamaid muusikainstrumente.

## ASJAARMATAJALIKU KOORILAULU JA PILLIMUUSIKA PERIOOD

Kooriliikumine  
möödunud sajandi  
teisel poolel

Eesti heliloojate tegevuse algus ulatub möödunud sajandi keskpaika.

Meie heliloomingu algus on seotud koorilauluga, mis oli möödunud sajandil meie rahva peamine muusikaline harrastus.

Eesti koorikultuur sai alguse kihelkonnakoolidest, millest esimesed asutati XIX sajandi 20-ndatel aastatel.<sup>207</sup> Esialgu lauldi peamiselt vaimulikke laule. Köstri, kiriku- või kooliõpetaja juhtimisel õpiti algul ühehäälsed koraale ning kui nende laulmisega toime tuldi, hakati jõuda proovima mitmehäälsel muusikaga. Sajandi keskpaiku olid mõned koorid võimelised laulma juba üsna nõudlikke teoseid, näiteks katkendeid G. F. Händeli ja J. S. Bachi oratooriumidest. Eriti tugevad koorid olid Laiusel, Tormas ja Põltsamaal.

Ka saartel oli koorilaul heal järjel, eriti Ansekülas Sõrve säärel. Anseküla koor oli meie vanimate kooride hulgas omalaadne selle poolest, et siin lauldi peamiselt ilmalikke laule (ehkki kooriga tegeles pastor). Agaralt harrastati koorilaulu ka Hiiumaal Reigis.

Koos koolide arvu suurenemisega sajandi keskel kasvas ka kooride hulk ja pikenesid lauluhuviliste read. Kooriliikumine elavnes eriti sajandi kolmandal veerandil, mil sellele hakkasid kaasa aitama Valga seminari kasvandikud. See õppeasutus, kus valmistati ette köstreid ja kihelkonnakoolide koolmeistreid, oli meie kõige vanemate muusikameestest ja koorilaulu edendajatest taimelava. Lätlaste kõrval omandas siin hariduse üle saja eestlase. Tänu seminari juhatajale ja muusikaõpetajale Jānis Cimzele<sup>208</sup>, kes ise oli muusikasse sügavalt kiindunud, pandi siin muusika õppimisele suurt rõhku ning seminari lõpetajad võtsid peale Cimzelt saadud heade teadmiste ellu kaasa ka entusiasmi tööks muusika alal.

Laulukooride kõrval ja eeskujul hakkasid sajandi keskel tekkima ka puhkpilliorkestrid ehk pasunakoovid, nagu neid tol ajal nimetati. Kaks vanemat ja tugevamat orkestrit olid Torma ja Väägvere pillikoor. Torma pillimeestega käis orkestri asutaja ja dirigent Adam Jakobson kontserte andmas ka väljaspool oma kihelkonda. Väägvere pasuna-

koorijuhiks oli eesti puhkpillimuusika isa David Otto Wirkhaus. Väägvere Taavet, nagu rahvas hüüdis seda talupoeglikult lihtsat, kuid suure kuulsusega meest, oskas mängida paljusid pille. Seepärast kutsuti teda alatasa siia ja sinna appi uusi orkestreid looma. Nii ongi peaaegu pooled möödunud sajandil Eestis tegutsenud pillikoorid asutatud D. O. Wirkhausi kaasabil.

Laulu- ja mänguharjutused hakkasid kaasa tõmbama järjest laiemaid hulki. Koos kooliõpetajatega, kes moodustasid kooride tuumiku, laulsid ja mängisid ärksamad talupojad, vanemad kooliõpilased, käsitöölised ning isegi sulased. Harjutustele tuldi rõõmuga ning need kuju- neid kohaks, kus peale musitseerimise vahetati ka mõtteid päevasünd- muste üle.

Kui pasunakoovide asutamine oli seotud majandus- like raskustega, siis laulukoorita kihelkonda ei olnud meil möödunud sajandi viimase kolmandiku hakul vist enam ain- satki. Mõnel pool ei piirdutud üksnes oma koori esinemistega, vaid kor- raldati mitme kihelkonna kooride ühiskontserte — laulupühi. Nende teokssaamine oli küll juhuslik ja muusikaline mõju kohaliku tähtsusega, kuid nad olid I üldlaulupeo otsesed eelkäijad.

Ka suuremates linnades hakkasid rahvusliku liikumise perioodil tekkima eestlaste kultuuri- ja muusikakeskused — laulu- ja män- guseltsid. Esimesed neist olid «Vanemuise» selts Tartus ja «Estonia» Tallinnas (mõlemad asutati 1865. aastal).<sup>209</sup> Esialgu viljeldi peamiselt koorilaulu, hiljem lavastati ka näidendeid, peeti rahvavalgustuslikke kõnesid ja harrastati keelpillimuusikat. Kõige mitmekülgsem ja laiaula- tusalikum oli «Vanemuise» seltsi tegevus. «Vanemuine» oli ka I üldlaulu- peo ametlik korraldaja.

Pidu toimus 1869. a. Tartus. Mõtte algataja ja elluviija oli J. V. Jann- sen, kes elas tol ajal Tartus, toimetas «Eesti Postimeest» ja oli «Vane- muise» president. Jannsen ei olnud küll peokomisjoni esotsas<sup>210</sup>, kuid korraldamise põhiraskused lahusid temal. Imeteldav on Jannseni ener- gia, seda enam et suurürituse ettevalmistamiseks oli aega äärmiselt vähe, sest peo korraldamise luba, mida oli oodatud üle kahe aasta, saabus alles neli kuud enne pidu. Kiiresti tuli trükkida noodid, need koo- ridele laiali saata, tegelda majanduslike ja muude küsimustega. Kordu- valt sattus Jannsen silmitsi mitmesuguste raskustega, kuid suutis säili- tada optimismi ning manitses ka koorijuhte ja lauljaid: «... mitte kätt adra küljest ära võtta, vaid julgesti edasi astuda.»<sup>211</sup>

Peo ettevalmistamisest võttis esialgu agaralt osa ka C. R. Jakobson, kuigi ta peokomisjoni ei kuulunud. Ent Jannseni ja Jakobsoni üksmeelt ei jätkunud kauaks. Lahkheli peamiseks põhjuseks oli peokomisjoni saksa- ja kirikumeelsus ning Jannseni saksasõbralikkus. Jakobsoniga

<sup>207</sup> Koorilaulu hakati meil harrastama küll varem (arvatavasti XVIII sajandi lõpul) luteri kiriku sektides — vennastekogudustes, kuid pärast kooride loomist kihelkonna- koolide juurde jäi nende tegevus tagaplaanile.

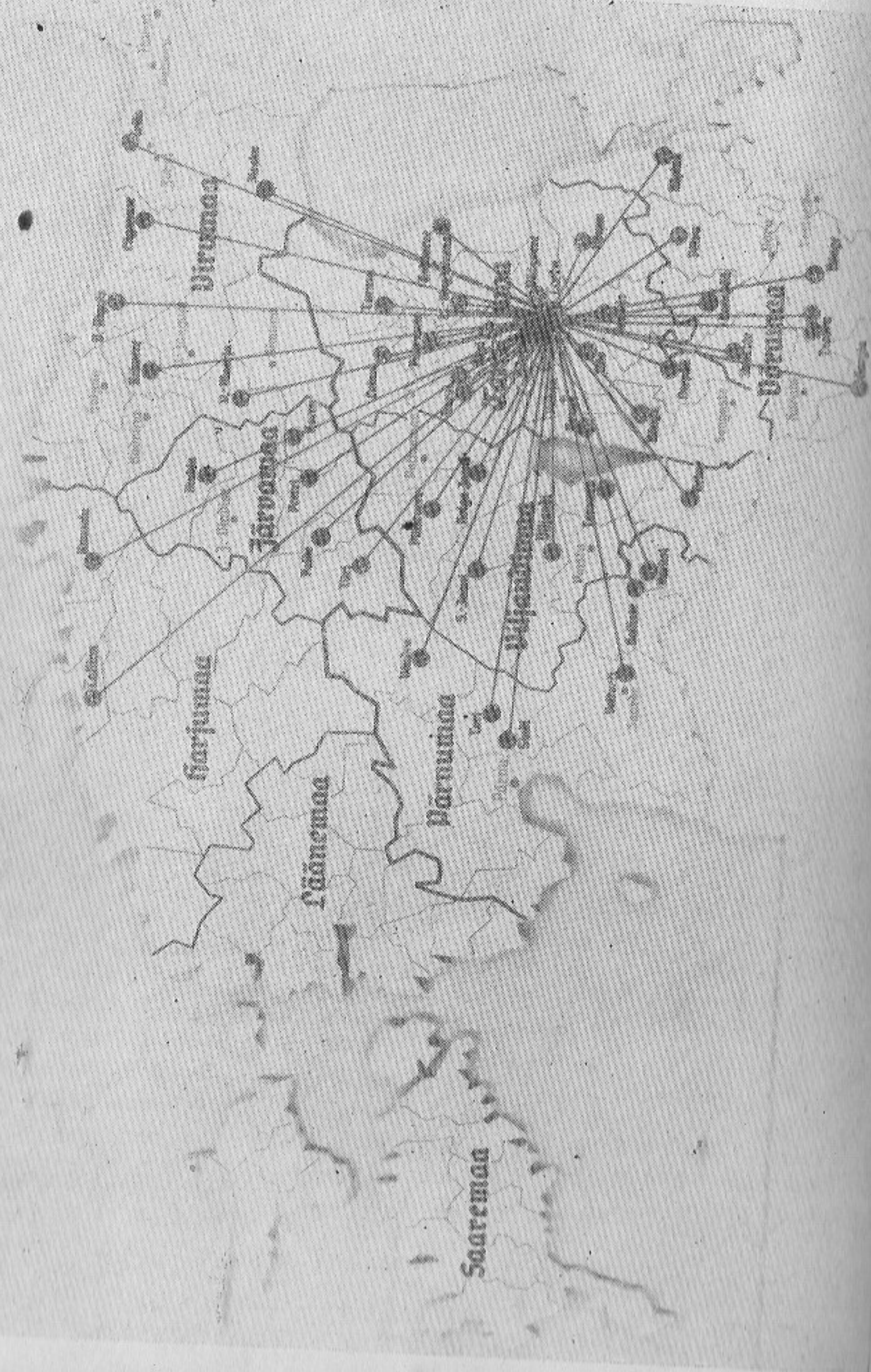
<sup>208</sup> Vanemas kirjanduses oli kasutusel nimekuju J. Zimse.

<sup>209</sup> Neile järgnesid Viljandi «Koit» (1869), Narva «Ilmarine» (1873) ja Pärnu «Endla» (1878).

<sup>210</sup> Komisjoni esimeheks oli pastor A. H. Willigerode.

<sup>211</sup> «Perno Postimees» 1869, nr. 27.





oli ühel nõul teisigi eestimeelseid demokraate. Nii pörkusidki laulupeo ettevalmistused klerikaalsete ja demokraatlike ringkondade vastuolule.

I üldlaulupeo kava koosnes peamiselt saksa lauludest. Ilmalikud laulud olid küll väikeses ülekaalus (kavas oli 12 vaimulikku ja 14 ilmaliku laulu, millele lisandus tsaaririigi hümn), kuid eesti laule oli nende hulgas ainult kaks — A. Kunileidi «Sind surmani» ja «Mu isamaa on minu arm».

Seoses I üldlaulupeoga algas võitlus rahvusliku koorilaulu eest. Eriti innukas oli Jakobson. Et eesti laululooming oli tol ajal veel väga napp, soovitas ta lünka täita rahvaviiside kooriseadete või soome lauludega, mis on meie rahvale lähedasemad kui saksa laulud. Omalt poolt andis ta enne laulupidu välja vastavasisulise koorilaulude kogumiku «Wanemuise Kandle Healed I» ning jätkas samasuguste noodiraamatute koostamist ka hiljem.<sup>212</sup> Seevastu pidasid paljud eesotsas Jannseniga laulu juba siis eesti lauluks, kui sel olid eestikeelsed sõnad. Kahjuks ei puuduta saksa laulude lai levik ning nende propaganda Jannseni ja ta mõttekaaslaste poolt ainult esimeste laulupidude repertuaari, nende mõju püsis aastakümneid varjuna meie koorikomponistide loomingu.

Vaatamata eesti laulude vähesusele ning pastorite saksameelsetele peokõnedele ei kujunenud I laulupidu truualamliku rahva saksasõbralikuks kokkutulekuks, nagu olid oodanud baltisakslased, vaid eestlaste oma peoks, mis andis hoogu meie laulukultuuri kui ka kogu rahvusliku liikumise arenemisele. Laulupidu vaimustas kogu rahvast ning kasvatas eestlastes ühtekuuluvustunnet.

I laulupeost võtsid osa ainult meeskoorid ja mõned puhkpilliorkestrid.<sup>213</sup> (Meie kõige levinum kooriliik — segakoorid — esimest ega ka kaht järgmist laulupidu kaasa ei teinud.) Esimese ülemaalse ürituse kohta on seda küllaltki palju, eriti kui arvestada talurahva vaesust ja primitiivseid liiklusolusid. Raudteid tol ajal Eestis veel polnud. Laulupeolised tulid Tartusse kes plaan-, kes tavalise taluvankriga, kes jalgsi, nädalane moonakott turjal. Ei hoolitud pika tee raskustest ega ootamatutest vihmasagaratest, millega ilmatas tol suvel helde oli. Ulevas meeleolus, rõhkavate lauludega, «prisked, täis ootust ja lootust», nagu väljendas üks asjaosaline, jõuti Tartusse. Enneolematut vaimustust jätkus kõigiks kolmeks peopäevaks.

**II ja III üldlaulupidu** Ka kaks järgmist laulupidu toimusid ärkamisaja südameidsütitavas vaimus. II üldlaulupidu toimus 1879. a. tolelaegses kultuurikeskuses Tartus ning III laulupidu 1880. a. Tallinnas. Juba aegsasti enne II üldlaulupidu alustas Jakobson demokraatliku leeri eesotsas võitlust eestipärase kava eest, et pidu ei tuleks «... meie häbiks üks saksa laulupidu eesti keeles ...».<sup>214</sup> Hoopis pinevaks kujunes aga pidu ise: pärast pastori kõnet, mis ülistas sakslasi ja halvustas eestlasi, läksid peolised põlema. «Terve rahvas sai tuliviha-aks, 24 laulukoori andsid üles, et nemad enam ei laula ja pidu kees ja lainetas vägevas vihas,» kirjeldab sündmusi kirjanik A. Reinvald.<sup>215</sup>

III üldlaulupeo eel arenes lahkeli koguni nii kaugele, et kumbki leer moodustas oma peokomitee. Laulupeo korraldajaks jäid küll kon-

<sup>212</sup> Ajavahemikul 1869—1872 ilmus Jakobsonilt 3 lauluvalimikku: «Wanemuise Kandle Healed» I ja II ning «Rõõmus laulja», milles domineerivad eesti algupäraseid koorilaulud, eesti rahvaviiside kooriseaded ning soome laulud.

<sup>213</sup> Kohal oli 45 eesti ja 1 saksa meeskoor kokku 789 lauljaga ning 4 pasunakoori 42 pillimehega.

<sup>214</sup> Jakobsoni kirjust J. Kurrikule 28. nov. 1876.

<sup>215</sup> A. Reinvaldi kirjust C. R. Jakobsonile 9. juulist 1879.



servatiivid, kuid nad olid sunnitud arvestama ka vastasleeri nõudmist. Seda on näha peo kavast, kus ilmalikkudest lauludest olid juba rohkem kui pooled eesti heliloojate omad.

Mis puutub kooride laulutasesse, siis II üldlaulupeoks oli see esimesega võrreldes märgatavalt tõusnud. Ka osavõtjaid oli rohkem, eriti pasunamehi. Endiselt domineerisid Lõuna-Eesti koorid. Põhja-Eestis oli kooride tegevus loium. Alles pärast 1880. a. Tallinnas toimunud III üldlaulupidu, millest võtsid osa peamiselt Põhja-Eesti koorid, hakkas olukord muutuma. III üldlaulupeol ei saavutatud siiski veel Tartu laulupidude kunstilist taset. Ka lauljaid-mängijaid oli seekord vähem.

Möödunud sajandi kolmandal veerandil pandi alus ka eesti heliloomingule, mis esialgu piirdus koorilauludega. Esimeste koorilaulude ilmumine on seotud kolme nimega: Aleksander Saebelman - Kunileid (1845—1875), Aleksander Thomson (1845—1917) ja Friedrich Saebelman (1851—1911). Kõik kolm olid asjaarmastajad, kelle muusikaline haridus piirdus Cimze seminaris omandatuga.

F. Saebelman pürgis küll kaugemale; esimese eestlasena astus ta Peterburi konservatooriumi. Kuid õppis siin vaid ühe aasta ja pöördus siis kodumaale tagasi.

Meie heliloomingu teerajajaks on A. Kunileid<sup>216</sup>, kelle koorilaulud on esimesed eesti heliteosed. Kunileidi loomingus domineerib patriootiline teema. Isamaavaimustusest on kantud ka kaks L. Koidula tekstidele loodud laulu — «Mu isamaa on minu arm» ja «Sind surmani», mis olid esimesteks eesti lauludeks I üldlaulupeo kavast.<sup>217</sup> Mõlemad laulud erinevad tol ajal levinud saksa liidertaafellikest<sup>218</sup> lauludest kargema helikeele poolest ja püsisid veel pikka aega kooride repertuaaris. Kunileid huvitus saksameelse kodanluse poolt halvustatud ja põlatud rahvaviisidest ning oli esimene, kes julges neid seada koorilauludeks.

A. Thomsoni juures on huvi rahvaviiside vastu juba põhiline suurema osa tema koorilauludest moodustavad rahvaviisiseaded, nagu «Ketra, Liisu», «Pulmalaul» («Laulge, poisid, laulge, peid»), «Sokukene» jt. Ka Thomsoni originaallooming, kaasa arvatud ta parim laul «Kannel»; on folkloorilähedane.

A. Kunileid ja A. Thomson ei suutnud oma väikesearvulise loomingu pidurdada liidertaafellike laulude laviini ega rajada rahvuslikku stiili, kuid nende püüdu eestipärasuse poole tuleb hinnata kõrgelt.

Kõige vähem eestlikkust on F. Saebelmani lauludes. Heliloojana ei ulatu ta oma vanema venna tasemeni, rääkimata Thomsonist, kelle helikeel on meie esikkomponistide kolmikus kõige huvitavam.

<sup>216</sup> Kunileid on A. Saebelmani varjunimi.

<sup>217</sup> Mõlema laulu algmaterjalina on helilooja kasutanud soome rahvaviise.

<sup>218</sup> Liedertafel'iteks nimetati Saksamaal XIX sajandi alguses meestelauluseltse, kus harrastati koorilaulu mõnusa seltskondliku meelelahutusena. See määras ka Liedertafel'ite repertuaari, kuhu kuulusid sageli kunstiliselt vähepakkuvad magussentimentaalselt meeleolutsevad ja tujutõstmislaulud. Sellest pinnasest võrsus saksa järelromantilis heliloomingus nn. liidertaafellik stiil, mis mõjutas pikka aega ka meie laululoomingut.

F. Saebelmani laulud kõlavad küll ladusalt, kuid enamik neist on liidertaafellikult sentimentaalsed ning neis puudub see karge omapära, mida on tunda Kunileidi ja Thomsoni juures. Seetõttu on F. Saebelmani liidertiline looming vajunud unustusse. Tänapäeval on aga säilitanud populaarsuse hoogne ja erksarütmiline «Kaunimad laulud».

K. A. Hermann  
muusikaelu juhina  
ja heliloojana

Asjaarmastajaliku perioodi kõige aktiivsem muusikategelane ning meie muusikaelu juht möödunud sajandi kahel viimasel aastakümnel oli Karl August Hermann (1851—1909). K. A. Hermann oli ettevõtlik ja energiline inimene. Vaatamata rasketele majanduslikele oludele jõudis ta visa tööga kaugele: lõpetas Leipzigi ülikooli keeleteaduse doktorina ning töötas eesti keele lektorina Tartu ülikoolis. K. A. Hermann tegevust iseloomustab erakordne mitmekülgsus. Ta lõi kaasa peaaegu kõikidel kultuuri- ja ühiskondliku elu aladel: huvitus keeleprobleemidest ja kirjandusest, tegeles kooliküsimuse, ajaloo ja poliitikaga, andis välja ajalehte «Eesti Postimees», kirjastas raamatuid, noote jne.

K. A. Hermann muusikalisel tegevusel on esmajoonel valgustav ja tähtsus. Agaralt jagas ta muusikaõpetust kirjasõna ja nooditruktuuri kaudu ning saatis rahva hulka sadu koorilaule. Eriti suur muusikaalgustuslik tähtsus on «Laulu ja mängu lehel», meie esimesel muusikaajakirjal, mida K. A. Hermann andis välja 13 aastat.<sup>219</sup> Kuigi lehes esitatud andmed polnud K. A. Hermann muusikalise hariduse puudulikkuse tõttu alati usaldusväärsed (K. A. Hermann oli põhiliselt iseõppija), tuleb hinnata tema püüdu jagada rahvale mitmekesiseid teadmisi. Nii võttis ta lehe veergudel läbi muusikaajaloo kursuse, tutvustas lugejaid muusikaolu oleviku- ja minevikusündmustega, õpetas nooditundmist ja isegi komponeerimist, andis algõpetust instrumentide mängimiseks jne., ehkki üsna naiivsel kujul.<sup>220</sup>

Innukalt tegeles K. A. Hermann rahvaviisidega, kogus ja harmoniseeris neid ning kutsus ka teisi üles. Köstrid, koolmeistrid ja muud nooditundjad, kellele K. A. Hermann oli suureks autoriteediks, reageerisid üleskutsele elavalt. K. A. Hermann ergutustöö rahvaviiside kogumiseks väärib hindamist, tema poolt tehtud seaded on aga algelised ja vähese folklooristliku väärtusega.

Algeline on ka K. A. Hermann originaallooming. Komponistina oli K. A. Hermann väga produktiivne: tema loomingusse kuulub üle 300 teose, suurem osa neist koorilaulud.<sup>221</sup>

<sup>219</sup> «Laulu ja mängu leht» ilmus kuukirjana aastatel 1885—1897 (incl.).

<sup>220</sup> Hiljem andis K. A. Hermann lehes ilmunud õpetused välja eriraamatutena «Noodiõpetus», «Komponeerimise õpetus» ja «Viiliõpetus». Kuigi neid kasutati vastava kirjanduse puudumisel laialdaselt, ei ulatu K. A. Hermann õpetused tema enda teadmiste näppuse tõttu kõrgemale diletantlike katsetuste tasemest.

<sup>221</sup> Vaatamata puudulikule komponeerimistehnikale julges K. A. Hermann jõudu proovida isegi ooperiga. Tema lauleldus (K. A. Hermann poolt soovitatud eestikeelne vaste sõnale «ooper») «Uku ja Vanemuine» on asjaarmastaja primitiivne katsetus ning ei tähistata eesti ooperi sündi.



Valdav enamik K. A. Hermann laule on saksa kahvatu liidertaa-  
felliku stiili veel kahvatunud jäljendid — ilutsevad, sentimentaalsed ja  
kompositsioonitehniliselt primitiivsed. Siiski on K. A. Hermann loonud  
ka mõned püsiva väärtusega laulud, mille hulgas tema loomingu tipuks  
on «Isamaa mälestus» («Isamaa ilu hoieldes»). Küllaltki populaarsed on  
ka «Oh laula ja hõiska», «Kevade marss», «Munamäel» («Kui siit pilve  
piirilt alla vaatan»), eriti aga «Kungla rahvas».<sup>222</sup>

#### KÜSIMUSI JA ÜLESANDEID

1. Milline osa oli eesti muusika algperioodil J. Cimzel ja D. O. Wirkhausil?
2. Millistes oludes ja kelle algatusel sai teoks I üldlaulupidu? Andke laulupeost lühike ülevaade.
3. Kes olid meie esimesed heliloojad? Iseloomustage lühidalt nende loomingut.
4. Kuidas hinnata K. A. Hermann muusikalist tegevust?

#### ESIMESED KUTSELISED HELILOOJAD — KOORILAULU VILJELEJAD

Peterburi konservatoorium — meie vanema põlvkonna muusikute taimelava

Möödunud sajandi lõpul ilmusid asjaarmastajate kõrvale meie muusikapõldu harima juba üksikud professionaalid, ehkki tol ajal oli muusikaga raske elatist hankida. Koolidesse vajati muusikaõpetajaid vähe, koorijuhitööd küll jätkus, kuid seda tehti enamasti tasuta. Kõige kindlustatum (kuigi napi töötasuga) oli organisti amet. See oli üks põhjusi, miks enamik meie vanema põlvkonna heliloojaid valis konservatooriumi õppima minnes erialaks orelimängu. Pealegi olid Peterburi konservatooriumi oreliklassi õppeprogrammi lülitatud kompositsioonieriala ained. Nii esinebki peaaegu kõikide eesti vanema generatsiooni heliloojate biograafias lause: «Õppis Peterburi konservatooriumis orelit ja kompositsiooni».<sup>223</sup>

Muusikateoreetiliste ainete õpetamine oli Peterburi konservatooriumis kõrgel tasemel. Meie heliloojad said seal tugeva kooli. Tulemuseks oli kompositsioonitehnilise taseme märgatav tõus eesti heliloomingus. Peterburi konservatooriumis hariduse saanud eestlaste kaudu kandus meie muusikasse ka selles õppeasutuses valitsev rahvuslikku ja realistlikku kunsti austav vaim.

J. Kappel — esimene diplomeeritud eesti helikunstnik

siis sai meie rahvas tema oskustest ja teadmistest vaid väikese osa. Kodumaa muusikaeluga puutus J. Kappel kokku peamiselt laulupidude kaudu, mida ta mitmel korral juhatamas käis.

<sup>222</sup> K. A. Hermann on loonud ka mõned klaveri- ja viiulipalad ning soololaule.  
<sup>223</sup> Meie vanemaist heliloojaist on ainult A. Läte ja J. Simm omandanud hariduse Saksamaal, kõik teised on Peterburi konservatooriumi kasvandikud.

Ka heliloojana ei toonud J. Kappel eesti muusikasse olulist pööret. Kuigi tema koorilaulud on kompositsioonitehnikalt tugevamad kui asjaarmastajatest heliloojatel, valitseb neiski liidertaafellik ilutsemine ja sentimentaalne lüürika. Seda võib leida isegi ta parimates lauludes «Võorsill», «Oleksin laululind», «Ööbik», «Rändaja rõõm» («Mu isa oli reisimees»), «Ma teretan sind, hommik» jt. Ukski neist ei ole eestipärase helikoloriidiga. J. Kappel ei otsinud oma loomingule tuge rahvamuusika, kui mitte arvestada muude laulude hulka eksinud paari rahvaviisi-seadet.

Mõni aasta pärast seda, kui J. Kappel oli lõpetanud Peterburi konservatooriumi, alustas siin samade õppejõudude juures ja sama oreli taga oma haridusteed Kõrveküla kooliõpetaja tütar Miina Härma<sup>224</sup> (1864—1941). 19-aastase tütarlapse soov omandada kõrgem haridus oli harukordseks nähtuseks ajal, mil meil oli kõrgema haridusega mehigi vähe. Pealegi peeti naisi tolleaegsete vaadete kohaselt perekonnaemadena, mitte ühiskondliku ja kultuurielu eestvedajateks.

Sihikindel neiu jõudis ainelise kitsikuse kiuste konservatooriumi lõpudiplomini ning asus elama Tartusse. M. Härma on esimene eesti kutseline muusik, kes hakkas tööle oma maa muusikakultuuri huvides. Ta tõi eesti muusikaellu elevust, tõstis selle kunstitaset ning värskendas rahvuslikku vaimu.

Eriti elav oli M. Härma muusikaline tegevus möödunud sajandi viimasel aastakümnel ja käesoleva sajandi esimestel aastatel, mil ta ilmu-  
tas suurt agarust nii orelikunstnikuna, koorijuhina kui heliloojana. Tema orelikontsertidest, mis toimusid üle kogu Eesti ja ulatusid kaugemalegi (Lätisse, Saksamaale jm.), sai äratust nii mõnigi meie tulevane muusik. Oma sagedaste esinemistega mitte ainult linna-  
des, vaid ka maal, kus sellised kontserdid olid uudiseks, tegi M. Härma suurt muusikavalgustuslikku tööd, tutvustades kõige laiematele hulka-  
dele heas ettekandes head klassikalist muusikat.

M. Härmale kui koorijuhile tõi tunnustuse tema poolt Tartus asu-  
tatud segakoor, mis kujunes nõudliku naisdirigendi taktikepi all üheks oma aja tugevamaks kooriks. Teistele eeskujuks ei olnud üksnes koori kõrge kunstiline tase, vaid ka repertuaar, mis vastukaaluks meie koori-  
des juurdunud liidertaafellikule lauluvarale koosnes peamiselt rahva-  
viisiseadetest ja eesti heliloojate loomingust. Ka dirigent ise kirjutas oma koori jaoks palju laule.

M. Härma on põhiliselt koorikomponist — umbes 150 koorilaulu autor. Tema laulud on viisirikkad, lihtsad ja südamlikud. Võrreldes J. Kappeli ja K. A. Hermann loominguga on M. Härma laulud karge-  
mad, neis on vähem sentimentaalset ilutsemist.

Domineerival kohal on lüürilised loodus- ja armastuslau-

<sup>224</sup> Tol ajal Miina Hermann. Hiljem eestistas ta oma nime Härmaks. K. A. Hermanniga M. Härma sugulane ei olnud.





Miina Härma Peterburi konservatooriumi üliõpilasena ja vanas eas

lud. Paljud neist on inspireeritud Anna Haava luulest, mis oli M. Härma südamelähedane. A. Haava tundeküllased luulekujundid ja M. Härma südamluk muusika on liitunud lauludes «Küll oli ilus mu öieke», «Kui sa tuled, too mul lilli», «Pühendan kõik kallile» («Mida nopsid, neiukene»), «Ööbiku surm» («Jumalaga, kohav laasi») jt.

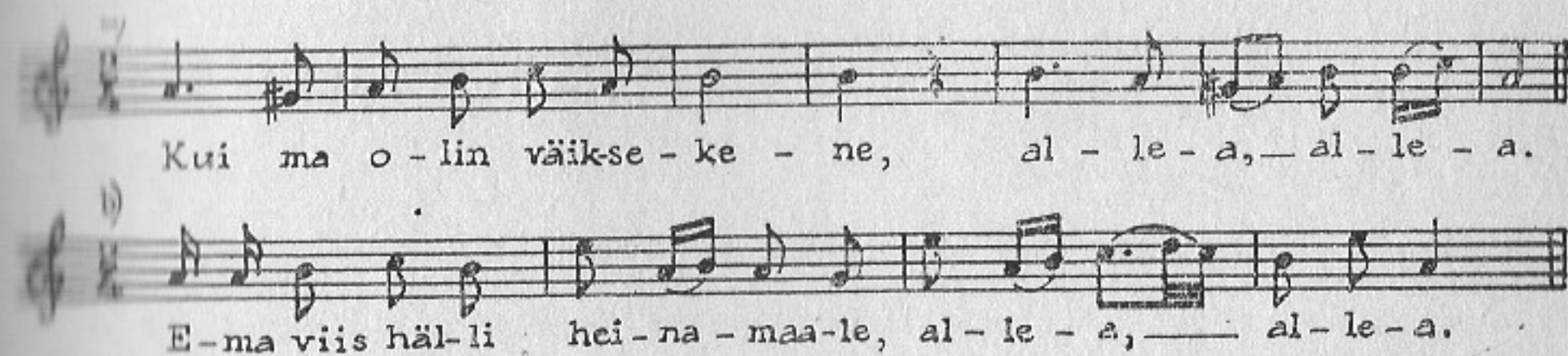
Kuid oma parima andis M. Härma siiski mitte lüüriliste, vaid heroiliste lauludega. Tema «Meeste laul» ning «Enne ja nüüd» («Isamaa hiilgava pinnalta») kuuluvad kindlalt eesti kooriklassikasse. Sellist meelust ja jõudu ei ole alati meesheliloojategi loomingus. Meie varasemas kooripärandis, kus domineerib lüürika, puudusid niisugused laulud enne M. Härmat täiesti.

Oluline osa M. Härma loomingus on rahvaviisiseadetele. Mitmed neist, nagu «Tuljak», «Lauliku lõpsepõlv», «Ei saa mitte vaiki olla» jt., püsivad tänini aega meie kooride repertuaaris. Läänud sajandi lõpul olid nad aga eesti rahvuslikule koorirepertuaarile eriti tänuväärseks täienduseks.

Rahvaviiside seadmisel on M. Härma korduvalt kasutanud originaalset võtet — mitme viisi liitmist üheks lauluks. Näiteks koosneb laul «Tule koju» kahest eri karakteriga viisist — lüürilisest ja tantsulisest. «Lauliku lapsepõlve» aluseks on koguni neli rahvameeloodiat. Need on neli karjasehellest, millest kaks esimest on minoorsed «vihmase ilma viisid».

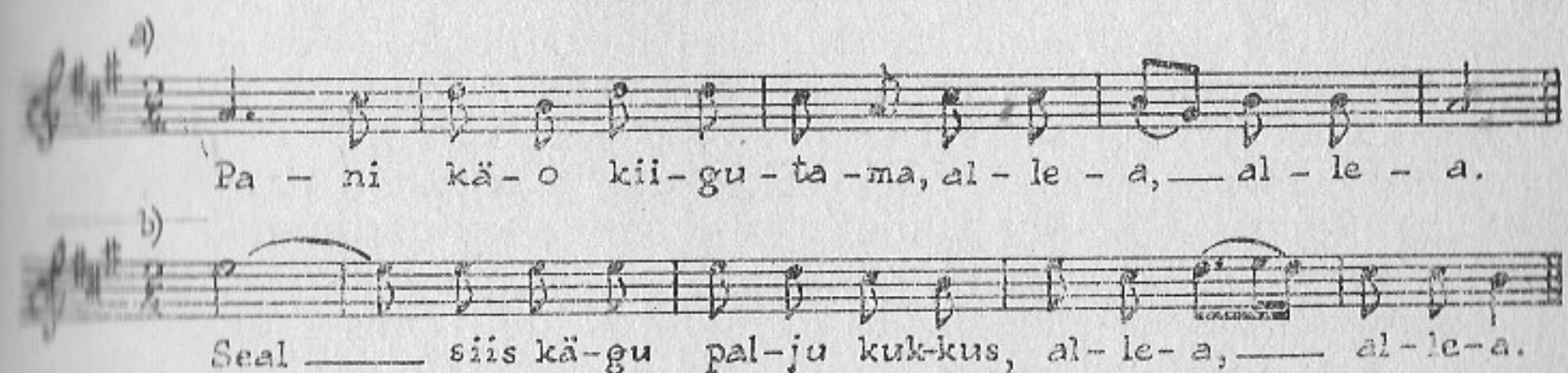
226 Kõik neli viisi on meie esimese lauljatar Aino Tamme karjapõlvehelletused.

## Näide 209



Järgmised kaks on «ilusa ilma» helletused mažooris:

## Näide 210



Mitut viisi ühendab ka «Tuljak», kuid siin on helilooja neile omalt poolt loogilisi jatke juurde kirjutanud. Samal põhimõttel on üles ehitatud «Ei saa mitte vaiki olla» ja «Kus on, kus on kurva kodu».

Peale koorilaulude kirjutas M. Härma ka soololaule ja katsetas isegi suuremate helitöödega (laulumäng «Murueide tütar» ning kantaat «Kalev ja Linda»). Tervikuna on mõlemad teosed küündimatud, kuid üksikud koorid, eriti «Kalevi ja Linda» heroiline lõpukoor «Veel kaitse, kange Kalev», on populaarsed.

Alates M. Härmast ei jäänud Peterburi konservatoorium enam aastaks eestlasteta, mõnikord õppisid neid siin isegi mitu korruga. Samaaegselt M. Härmaga käis konservatooriumis Konstantin Tü r n p u (1865—1927). Nii oli meil möödunud sajandi viimase aastakümne alguseks juba kolm kõrgema haridusega muusikut — J. Kappel, M. Härma ja K. Tü r n p u.

Kuid esialgu jäi eesti muusikaüldsus K. Tü r n p u tööenergiast nagu J. Kappeligi omast peaaegu täiesti ilma. K. Tü r n p u pöördus küll tagasi Tallinna, kuid rakendus saksa seltskonna teenistusse.

Temast sai saksa koguduse organist ning Niguliste lauluseltsi segakoori ja saksa meeskoori «Revaler Liedertafel» dirigent. Neid koore juhatas K. Tü r n p u kuni surmani — seega üle 30 aasta — ja viis nad kõrgele kunstitasemele. Eriti nõudlikke kooriteoseid, nende hulgas mitmeid kuulsaid suurvorme (J. S. Bachi missa h-moll, L. Beethoveni Missa



solemnis jt.), kandis K. Türrpu ette segakooriga. Eestlased ja eesti laulukoorid puutusid esialgu K. Türrpu asjatundliku koorijuhtimisega otseselt kokku ainult V ja VI üldlaulupeol.<sup>226</sup>

K. Türrpu tihe side eesti laulukultuuriga algas alles 1916. a., mil ta asus vastasutatud Tallinna Meestelaulu Seltsi koorijuhikohale. Siitpeale sai eesti koorilaul talle südamelähedaseks ning ta pühendus selle edendamisele.

K. Türrpu oli üks silmapaistvamaid ning nõudlikumaid koorijuhite meie muusikaminevikus. Juba kreiskooliajast alates tegutses ta mitmete kooride juhina. Tema koorijuhikuulsus jõudis haripunkti Tallinna Meestelaulu Seltsi kooriga. Lühikese ajaga viis ta selle koori tugeva kontsertkollektiivi tasemele. Koori esinemised olid oodatud sündmusteks kodumaal ning leidsid tunnustust ka välismaal. Eesti meestelaul, mis XX sajandi alguses oli üsna soiku jäänud, hakkas just tänu selle koori eeskujule uuesti hoogu saama.

K. Türrpu tegevus eesti muusikaelus ei piirdunud Tallinna Meestelaulu Seltsiga. Mõeldes kogu Eesti koorikultuuri käekäigule, algatas ta laulukooride tööd suunava ja laulupidusid korraldava keske organisatsiooni asutamise mõtte, mis sai teoks 1921. aastal Lauljate Liidu näol.

Koorijuhina ja muusikaelu aktivistina pühendus K. Türrpu eesti muusikale alles oma tegevuse viimasel aastakümnel, kuid peaaegu kogu ta looming (umbes 60 laulu) kuulub eesti kooridele. Koorijuhitöö ja koori väljendusvahendite hea tundmine andsid K. Türrpule suurepäraseid eeldusi loominguks. Koorivõimaluste kasutamisel, eriti mis puutub meeskoorisse, oli ta meisterlikkus silmapaistev. Parimad laulud võiksid veel praegugi eeskujuks olla.

K. Türrpu koorilooming jaguneb kahte teineteisest tugevasti erinevasse perioodi. Mõõdunud sajandi lõpul kirjutatud lauludes valitseb ajajärgule omane sentimentaalsusesse kalduv lüürika. Tuntumad on «Lahkumise laul» ja «Lauluke, sõua sa».

XX sajandi algus tõi K. Türrpu loomingusse ligi poolteist aastakümnet kestva pausi. Alles 1916. a., alustanud tööd Tallinna Meestelaulu Seltsiga, jätkas ta ka loometegevust, kuid mitte enam tundeliselt ilutsevas laadis, vaid jõuliselt dramaatilises ja heroilises vaimus. Tugeva tundeefekti ja emotsionaalse pinge saavutas K. Türrpu teatavate dünaamika- ja meeolukontrastide ning suurte dramaatiliste kulminatsioonidega. Tema parimad laulud «Mul lapsepõlves rääkis», «Priiuse hommikul» ja «Valvur» on patriootilise sisuga. Eriti mõjuv ja jõuline on C. R. Jakobsoni sõnadele kirjutatud «Mul lapsepõlves rääkis», milles kajastub rahvusliku liikumise patriootiline vaim.

Ka lüürilistes lauludes on varase perioodi magusus asendunud karige meeleolude ja värvika helikoloriidiga. Eriti inspireeris heliloojat V. Ridala meeolukas loodusluule, mis on aluseks tema parimatele looduslauludele «Talvine õhtu» ja «Kevade tunne».

Rahvaviiside vastu ei ilmutanud K. Türrpu erilist huvi. Siiski on ta seadnud koorile üksikuid viise, mille hulgast paistab silma «Meil allaärne tänavas».

<sup>226</sup> V ja VI üldlaulupidu toimusid 1894. ja 1896. a.

Kõigi nimetatud laulude võrdlemisel esimese perioodi loominguga ilmneb mitte ainult tundelaadi täielik muutumine, vaid ka kompositsiooni- tehnilise meisterlikkuse kasv. Varase perioodi laulude lihtne akordiline struktuur on mitmekesisitunud polüfooniliste elementidega ja trafaretne harmoonia asendunud uudsemate ning teravamate kooskõladega.

Peale koorilaulude kuuluvad K. Türrpu loomingusse veel mõned soololaulud, nagu «Tasa, tasa, tuulekene», «Üksainus kord», «Igatsus» jt. Need on kirjutatud varasemal perioodil ning neile on iseloomulik lüürilisus, meloodilisus ja tundeküllus.

#### KÜSIMUSI JA ÜLESANDEID

1. Milline on Peterburi konservatooriumi osa eesti muusikaelus?
2. Kes olid meie esimesed konservatooriumiharidusega heliloojad ning millal algas nende tegevus?
3. Jutustage M. Härma muusikalisest tegevusest. Nimetage tema tuntumaid koorilaule ja iseloomustage neid.
4. Andke ülevaade K. Türrpu muusikaalasest tegevusest. Võrrelge kuulatud näidete põhjal tema varasemaid ja hilisemaid koorilaule.

#### MUUSIKAELU ELAVNEMINE JA KUNSTITASEME TÕUS. HELILOOMINGU ZANRILINE MITMEKESISTUMINE XX SAJANDI ALGUSES

XX sajand tõi endaga kaasa tõusu meie kultuurielus. Ka muusikaelu muutus mitmekesisemaks ja omandas kõrgema kunstitaseme. Koos sellega süvenes rahvuslik vaim ja algas rünnak kõige saksapärase vastu. Eriti elav kunstiline õhkkond valitses uue sajandi alguses Tartus.

Silnsete ürituste hingeks olid A. Läte ja R. Tobias.

**A. Läte Tartu  
muusikaelu juhina  
ja heliloojana**

Aleksander Läte (1860—1948) oli vaatamata oma tagasihoidlikule iseloomule suurepärase organisator. Töötades noore koolmeistrina Puhjas ja seejärel pikemat aega Nõos, viis ta ümbruskonna muusikaelu heale järjele. Sel ajal tugines A. Läte peamiselt J. Cimze seminarist saadud teadmistele. Konservatooriumi pääsemist takistasid kasinad sissetulekud. Alles täies meheas, 35-aastasena, suutis A. Läte teostada oma ammuse unistuse ja astus Dresdeni konservatooriumi. Lõpetanud õpingud juba kahe aasta pärast, töötas ta mõnda aega Nõos ning asus 1900. aastal elama Tartusse. Järgmised 7 aastat kujunesid A. Lätte muusikalise tegevuse kulminatsiooniks.

A. Lätte tähtsaimaks ürituseks oli esimese eesti sümfooniaorkestri asutamine. Keelpilliansambleid ja isegi väikesi sümfooniaorkestreid tegutses meil varemgi, kuid mängiti lihtsamat, peamiselt meelelahutuslikku muusikat. A. Läte seadis eesmärgiks tõsiselt sümfooniilise muusika viljelemise. Juba esimesel esinemisel, mis toimus 1900. a. sügisel, sai üliõpilastest, kooliõpetajatest ja suurematest koolipoistest koosnev orkester hakkama isegi F. Schuberti lõpetamata sümfooniaga. Nii see kui ka teised esitatud teosed tulid «karvapealt kuuldavale», nagu märgib K. A. Hermann ülimalt vaimustatud arvustuse, mis lõpeb üleskutsega eesti heliloojatele: «Ei meil jää muud soovida kui hüüame: Eesti heliloojad sünnitagu meile sümfooniaid, küll meie mängumehed nende kuuldavale toomisega valmis saavad!»<sup>227</sup> Ning juba järgmisel kontserdil, mis toimus vähem kui poole aasta pärast, oligi kavas A. Lätte avamäng «Kalevala».

Edust tiivustatuna muutus A. Läte veelgi ettevõtlikumaks: kavatsedes hakata esitama ka vokaalsümfooniilisi suurvorme, asutas ta meeskoori ning seejärel suure sega-

<sup>227</sup> «Postimees» 1900. a., nr. 262.



koori. Kui 1904. a. saabus Peterburist Tartusse Rudolf Tobias, sai A. Läte endale asja-  
tundliku kaastöölise. Koos R. Tobiasega toodi publiku ette mitmed kantaadid ja ora-  
tooriumid.

A. Lätte ja R. Tobiase koostöö aastatel saavutas Tartu eesti seltskonna muusikaelu  
haripunkti. Sakslastel, kes olid seni linna muusikaelus tooni andnud, tuli loovutada juhtiv  
osa eestlastele. Muusikasündmuste suurejooneliseks kulminatsiooniks kujunes 1906. a.  
«Vanemuise» teatrimaja avamise puhul korraldatud pidulik sümfoonia- ja koorikontsert,  
mille kava koostati ainuüksi eesti heliloojate teostest.

Pingeline töö mõjus A. Lätte mitte just tugevale tervisele. 1907. a. oli ta sunnitud  
arstide soovitusel loobuma igasugusest väsitavast tegevusest, sealhulgas laiemast muu-  
sikalisest tööst. A. Läte elas veel 40 aastat, kuid nii aktiivset aega kui sajandi esimesed  
aastad enam ei tulnud.

Ka heliloojana oli A. Läte kõige aktiivsem möödunud sajandi  
kahel viimasel ja käesoleva sajandi esimesel aastakümnel. Nagu meie  
teiste tolleaegsete komponistide loomingus, nii kuulub ka A. Lätte teoste  
hulgas põhiosa koorilaulule. A. Lätte stiil muutus märgatavalt  
sedamööda, kuidas täienes ta haridus. Kõige varasemad laulud ei ulatu  
kõrgemale asjaarmastajalikust tasemest ja enamik neist, sealhulgas noo-  
rusaegse loomingu populaarsemaid laule «Kuldrannake», kannatab saksa  
liidertaafelliku stiili mõju all. Varsti asendub aga sentimentaalne ilutse-  
mine kargema ja mehisema tundelaadiga. Ka harmoonia muutub keeru-  
lisemaks. Väga iseloomulik on A. Lätte lauludele vaheldusrikas aktiivne  
rütm. Need jooned avalduvad tema kõige tuntumates lauludes «Male-  
mäng», «Kostke laulud», «Laul rõõmule» ja «Pilvedele». Nende hulgast  
peab esile tõstma dramaatilise kulminatsiooniga meeleoluderikast laulu  
«Pilvedele», mis on meie meeskooriloomingu parimaid saavutusi.

Kooriloomingu kõrval katsetas A. Läte ka teiste žanridega. Ta oli esimese eesti  
sümfoonilise teose (avamäng «Kalevala»), esimese eesti keelpillikvarteti ja esimese eesti  
soololaulude autor. Seega võib A. Lätet nimetada teerajajaks, kes mitmekesisas eesti  
heliloomingut uute žanridega. Võrreldes koorilauludega on teiste teoste muusikaline  
väärtus tagasihoidlikum. Praeguseni on neist püsima jäänud ainult mõned soololaulud  
(«Primula veris», «Kiigelaul»).

Pärast avalikust muusikaalust loobumist tegeles A. Läte mitmete muusikateoreetiliste  
küsimustega, uurides klaveritehnikat, häälekooli, akustikat ja muid probleeme.

R. Tobias — esimene  
suurkuju eesti  
heliloomingus

Rudolf Tobias (1873—1918) saabus Tartusse 1904. a.

Peterburist, kus ta pärast konservatooriumi lõpeta-  
mist oli mõnda aega töötanud organistina. Koos

A. Lättega organiseeriti kontserte ning valmistati

suurteosed, seal-  
hulgas G. F. Händeli oratoorium «Juudas Makabeus» ja W. A. Mozarti

ooper «Don Juan» kontsertettekandes. Lisaks sellele esines R. Tobias

oreli- ja klaverikunstnikuna, paistis eriti silma hiilgavate improvisatsioo-  
nidega. Olles suureandeline ja sügav kunstnik, hoogustas R. Tobias oma

muusikalise tegevuse ja kõrgete kunstinõuetega tublisti eesti helikunsti

edasiminekut ning püüdis head klassikalist muusikat propageerides

parandada rahva liidertaafellikest lauludest rikutud maitset.

Kahjuks kestis R. Tobiase tegevus Tartus ja üldse Eestis väga lühi-  
kest aega. Juba nelja aasta pärast, 1908. aastal siirdus ta Lääne-Euroo-  
passe, lootes sealt leida paremaid elamis- ja loomistingimusi. Tagasi



Rudolf Tobias

kodumaale R. Tobias enam ei pöördunud. Ka maetud on ta võõrsile,  
Berliini, kus ta alates 1912. aastast töötas Saksamaa tolleaegse parima  
muusikaülikooli — Berliini Kõrgema Muusikakooli õppejõuna.

R. Tobiase peamine tähtsus eesti muusikaajaloos ei seisne niivõrd  
tema muusikalis-ühiskondlikus ja kontserttegevuses, kuivõrd just tema  
loomingus. R. Tobias on meie heliloojate hulgas esimene suurkuju.  
Esiteks ilmuvad temast alates eesti muusikasse uued žanrid, mida siin  
seni kas üldse ei olnud või mille katsetused polnud veel andnud täis-  
väärtuslikke teoseid. Teiseks on R. Tobiase looming silmapaistev kunsti-  
küpseuse ja kompositsioonimeisterlikkuse poolest. Olles diletantismi ja  
liidertaafelluse (helilooja enda sõnu kasutades «ärakantud saksa siid-  
seeliku») raevukas vastane, on Tobias oma loomingus täiesti vaba meie  
varasemas muusikas maadvõtnud magusast sentimentaalsusest. Ka heli-  
keele modernsuselt ulatub tema looming kaugelt üle meie tolleaegse  
muusika keskmise taseme.

R. Tobiase peatähelepanu keskendub suurvormidele. Ta on  
meie esimesi silmapaistva sümfonistitalendiga heli-  
loojaid. Keskse kohal ta teoste hulgas on oratooriumid («Sealpool  
Jordanit», «Joonas») ja kantaadid («Johannes Damaskusest», «Ecclesia»),  
milles ilmnevad eriti selgelt tema loomingu iseloomulikud omadused:



sügav filosoofiline sisu, tugev dramatism, jõuliselt emotsionaalne väljendusviis ning uudne ja julge helikeel.

R. Tobiase lennukas fantaasia avaldub ka instrumentaalloomingus. Tema keelpillikvartetid ja trio panid aluse eesti kammermuusikale. «Kontsertpala» klaverile ja orkestrile on esimeseks eesti instrumentaal-kontserdiks ning pateetiline avamäng «Julius Caesar» (W. Shakespeare'i tragöödia ainetel) kuulub koos A. Lätte avamänguga «Kalevala» ja A. Kapi «Don Carlosega» eesti sümfooniliste teoste avakolmikusse.<sup>228</sup>

R. Tobiase arvukast instrumentaalloomingust<sup>229</sup> on üheks tuntumaks II keelpillikvarteti (c-moll) III osa, mida esitatakse ka keelpilli-orkestrile kohandatuna «Õõpala» («Nokturn») nime all.

«Õõpala» muusika väljendab hellust ja vaikset õnnetunnet. Lühikese õrn-väreleva sissejuhatuse järel ilmub igatsev esimene teema kõrges registris:

#### Näide 211



Varsti järgneb sellele uus südamlilik ja unistav viis:

#### Näide 212



Need kaks laulvat ja tundesooja teemat on kolmeosalise vormi (ABA) esimese osa (A) aluseks. Teises osas (B) muutub meeleolu erksamaks, pisut rahutukski. Selle mulje loob pidevalt korduv rütmimotiiv, mis on teise osa tähtsaim kujund:

#### Näide 213



<sup>228</sup> «Kalevala» ja «Julius Caesar» on mõlemad kirjutatud ühel aastal (1896), kuid «Kalevala» kanti ette varem. «Don Carlos» on loodud 1899. a.  
<sup>229</sup> Peale nimetatud teoste kuuluvad siia veel 2 klaverisonatiini, «Lastepalad» klaverile, orelipalad, «Capriccio» orkestrile eesti rahvaviisi «Vares vaga linnukene» teemal jt.

Ent ka sellel foonil kõlab igatsev ja unelev viis:

#### Näide 214



Kolmas osa kordab esimest, kuid palju lühemalt. Öömeeleolud hajuvad vaikusse.

Koorilaulul, meie varasema heliloomingu põhižanril, on R. Tobiase teoste hulgas kõrvalisem tähtsus. Kuid nagu R. Tobiase muu looming, nii on ka tema vähesed koorilaulud ilmekad ja meisterlikud. Tuntuimad neist on ülev ja monumentaalne «Largo» ning kelmikalt naljatlev «Varas».

R. Tobias kandis endas ka rahvusliku ooperi loomise mõtet. Ainesliku suhtes oli ta kindel: teda paelus meie eepos. Kavatsus jäi küll teostamata, kuid huvi «Kalevipoja» vastu ei kustunud, vaid realiseerus kahes Berliini-perioodi vääristeoses — ballaadis «Sest Ilmaneitsist ilusaast» (lauljale ja orkestrile) ning retsitaatoriga orkestriteoses «Kalevi-poeg põrgu väravas».

Eesti muusikaelu hoogne tõus XX sajandi alguses hõlmab ka interpreteeriva helikunsti. Möödunud sajandi lõpul võis meie kunsti mitmekesisustumine rahvas tutvuda vaid orelimuusikaga. Selle kõige agaramaks populariseerijaks oli Miina Härma, kelle tööd XX sajandi alguses jätkasid Rudolf Tobias, August Topman ja teised orelikunstnikud. Ent organistide kõrvale ilmusid nüüd juba ka lauljad, pianistid ja viiuldajad.

Laiemates hulkades said eriti armastatuks laulusolistid eesotsas eesti esimese lauljatar Aino Tammega. Aino Tamm on laulnud paljudes suurlinnades — Pariisis, Londonis, Moskvast, Peterburis ja mujal —, kuid ta ei pidanud paljaks esinemist ka oma väikese kodumaa kolgastes (kuigi mõnikord tuli seda teha üsnagi primitiivsetes oludes), rääkimata linnadest, kus tema kontserdid toimusid üsna sageli. Aino Tamm oli tõeline oma rahva kunstnik ka repertuaari poolest: suure osa sellest moodustasid eesti rahvalaulud. Tema ettekandes kõlasid need esmakordselt ka välismaal.

Paljud eesti interpreedid asusid pärast konservatooriumi lõpetamist elama Venemaale või Lääne-Euroopasse, kus olid tol ajal soodsamad võimalused muusikaliseks tegevuseks. Pikaks ajaks jäi võõrsile esimene eesti diplomeeritud klaverikunstnik Theodor Lemba, kes lõpetas Peterburi konservatooriumi käesoleva sajandi alguses. Ent esinedes Saksamaal, Prantsusmaal ja Venemaal, ei jäänud T. Lemba eemale kodumaa muusikaelust. Korduvalt andis ta kontserte Eesti linnades ning sisustas oma esinemistega meie muusikaelu suursündmuse («Vanemuise» teatrimaja avamine, VII üldlaulupidu jt.).

Võõrsile jäi ka T. Lemba noorem vend Artur Lemba, kes oli sajandi alguses Peterburi konservatooriumi klaveriklassi silmapaistvamaid õpilasi. Seda kinnitab õpingute hilgav lõpetamine kuldmedali ning Rubinstein-nimelise eripreemiaga — kontsertklaveriga.<sup>230</sup> Kohe alustas ta kontsertesinemisi; jätkates neid ka pärast tagasipöördumist Eestisse 1920. aastal. Neil aegadel oli A. Lemba meie silmapaistvaim pianist, kelle tegevus ulatus ka välismaale. Alates 1930-ndatest aastatest esinemised harvenesid.

Eesti vanema generatsiooni viiuldajate hulgas on kõige silmapaistvamaks Eduard Sõrmus, kelle kontserditegevus algas samuti sajandi esimesel aastakümnel ja tõi talle hiljem rahvusvahelise tunnustuse. Kahjuks sai E. Sõrmus eesti publikule esineda võrd-

<sup>230</sup> A. Lemba lõpetas ka kompositsioonieriala medaliga — suure hõbemedaliga.



lemisi vähe, sest poliitiliste vaadete ja revolutsioonilise tegevuse pärast pidi ta suurema osa elust veetma pagulasena välismaal. E. Sõrmus oli proletariaadi kunstnik. Hüljates kodanliku kontserdipubliku, esines ta eriti meelsasti töölistele, sageli otse töökohtades, vabrikutes ja kaevandustes. «... ja ma lähen maalt maale, riigist riiki ja kuulutan, valmustan töölisi igal pool oma kandle, oma viuliga klassivõitlusele kodanluse klassi vastu», kirjutas E. Sõrmus ise.<sup>231</sup> Kaasaegsete tunnistust mööda oli E. Sõrmuse mäng erakordselt hingestatud, kuigi tehniliselt mitte täiesti laitmatu.

Instrumentaal- ja laulusolistide küllaltki elav tegevus ning eesti sümfooniaorkestrile tekkimine XX sajandi alguses kajastub ka üldlaulupidude repertuaaris: 1910. aastal toimunud VII laulupeo kavva võeti esmakordselt peale laulu- ja pasunakooride esinemiste kaks sümfooniakontserti, Mozarti Reekviemi ettekanne ning solistide kontsert, kus esinesid peaaegu kõik meie tolleaegsed nimekad interpreedid. Lisaks sellele andis Aino Tamm rahvalaulude õhtu.

A. Kapp — silmapaistvamaid eesti sümfoniste

R. Tobiase järel teine eesti heliloomingu suurkuju ja üks meie silmapaistvam sümfonist on Artur Kapp (1878—1952).

A. Kapi muusikalised kalduvused avaldusid varakult. Sündinud Suure-Jaani ääres väimuga köstri peres, mängis ta juba 10-aastasena nii hästi orelit, et võis kirikus isa asendada. 13-aastaselt alustas ta õpinguid Peterburi konservatooriumis<sup>232</sup>, esialgu orelil, hiljem paralleelselt ka kompositsiooniklassis. Juba konservatooriumi ajast pärinevad mõned A. Kapi tuntud teosed, nagu eksamitööna kirjutatud dramaatiline avamäng sümfooniaorkestrile «Don Carlos» (F. Schilleri samanimelise tragöödia ainetel), koorilaulud «Mu süda», «Palumine» («Paista mulle, lahke päike») jt.

Varase perioodi loomingust väärib eriti esiletõstmist romanss «Metsateel» (K. E. Söödi sõnad), mis on parimaid soololaule eesti muusikaklassikas. Vaatamata autori noorusele on «Metsateel» küps ja sügavalt tunnetatud teos ning võrreldes teiste meie varasemasse vokaallüürikasse kuuluvate lauludega (A. Lätte, M. Härma ja K. Tüürpu laulud) emotsionaalselt jõulisem ja dramaatilisem.

Pärast konservatooriumi lõpetamist ei pöördunud A. Kapp tagasi Eestisse. Tervelt 20 aastaks (1900—1920) jäi ta Venemaale, tegutsedes suurema osa sellest ajast Astrahanis.

A. Kapi energiline tegevus tõi Astrahani muusikaellu palju hoogu. Temast sai siinsete muusikaürituste hing. Ta oli kohaliku muusikakooli direktor ja õppejõud, organiseeris kontserte ja ooperietendusi ning jätkas tegevust organistina, kellena ta oli hakanud esinema juba üliõpilaspölvles. Tema meisterlik orelimäng on kõlanud paljudes Venemaa linnades.

Astrahani-perioodil sidemed kodumaaga küll nõrgenesid, kuid ei katkenud. Eestit külastas A. Kapp korduvalt, võttes osa meie muusikalistest suurpäevadest. Viimastega on seotud ka kaks Astrahani-aegse loomingu paremiku kuuluvat teost. Need on orkestriteos «Süit eesti viisidest», mille kaks esimest osa on kirjutatud «Vanemuise» uue teatrimaja

avamise pidustusteks 1906. a., ning patriootiline kantaat «Päike» (M. Veske tekst), mis kanti ette «Estonia» teatrimaja avamisel 1913. a. Süit eesti viisidest on eesti esimene sümfooniline teos, mille aluseks on meie rahvaviisid (kasutatud on viise «Tule koju», «Laulge, poisid», «Kus sa käisid sokukene?» jt.).

1920. aastal asus A. Kapp Eestisse. Lühemat aega töötas ta dirigendina «Estonia» teatris, pühendudes ühtlasi pedagoogilisele tööle Tallinna konservatooriumis. A. Kapp on lähetanud ellu kõik kodanlikul perioodil Tallinna konservatooriumi lõpetanud heliloojad (kokku üle 40). Nende hulgas on E. Aav, R. Päts, E. Kapp, G. Ernesaks jt.

Pedagoogilise töö kõrval jätkas A. Kapp endise aktiivsusega loomingulist tegevust. Ta kirjutas žanrilt mitmekesisist muusikat (orelil ja orkestriteoseid, oratooriumi «Hiob», kammeransambleid, koori- ja soololaule). A. Kapi kodanliku perioodi loomingus on ülekaalus instrumentaalteosed. Teda köidavad järjest rohkem suurvormid, mis pakuvad avaramaid võimalusi muusikaliste mõtete laiemaks sümfooniliseks arendamiseks. Juba varasemate teoste põhjal («Don Carlos», Süit eesti viisidest jt.) võis A. Kappi pidada R. Tobiase kõrval eesti teiseks suuremaks sümfonistiks, kuid kodanliku perioodi looming annab tema sümfoonilise meisterlikkuse kasvust veelgi selgemat tunnistust.

Siiski saavutas A. Kapp loomingulise kõrgvormi alles nõukogude perioodil. Selle perioodi looming ületab varasemate aegade saavutused nii väärtuselt kui ka mahult. Vanameistri produktiivsus on lausa üllatav, seda enam, et aastaid oli tal juba 70 ringis. Jäädes endiselt truuks instrumentaalsetele suurvormidele, kirjutas A. Kapp oma seitsme viimase eluaasta jooksul (1945—1952) 4 sümfooniat (varasemast ajast pärineb ainult üks), viimase orkestrisüüdi (Süit nr. 4), 3 instrumentaalkontserti orkestriga ja teisi teoseid.

A. Kapi oli eeskujuks klassikaline muusika, millesse ta suhtus suure lugupidamisega. Nagu Bach, Beethoven, Tšaikovski ja mitmed teised mõõdnud aegade muusikasuured, nii püüdis temagi oma teostes kajastada laiahaardelisi üldinimlikke teemasid ja filosoofilisi probleeme. Tema loomingut, eriti sümfooniat, iseloomustab tõsine, mõtisklev laad. Seejuures armastab ta — jõuline kunstnikunatuur, nagu ta oli — monumentaalsust ja kaldub sageli pingelisse dramatismi.

A. Kapi üldisest loomingulaadist erineb teatud määral tema kõige suurema tunnustuse, riikliku preemia saanud teos — «Noortesümfoonia» (IV sümfoonia). Kui A. Kapi teistes suurteostes on sügavat filosoofilisust, paiguti isegi rusuvat raskemeelsust, siis «Noortesümfoonia» on helgem, nooruslikum ja rõõmsam ning helikeelelt lihtsam. Pühendades selle teose nõukogude noortele, märkis helilooja ise: «Oma «Noortesümfoonias» ei illustreeri ma kannatust või kurbust, vaid annan üle noorte elurõõmu, tahtes ergutada noorte energiat ja head tahet.»

«Noortesümfoonia» on 4-osaline. I osas valitsevad rühikad ja energilised meeleolud ning erksad tantsulised kujundid. II osas rakendab A. Kapp oma lemmikvormi — variatsiooni. Eepilist laadi mehine rahvalaululik teema

<sup>231</sup> «Edasi», 1932, nr. 123.

<sup>232</sup> Tol ajal oli Peterburi konservatooriumis alaealiste jaoks ettevalmistuskursus, kus õpetati ka üldhariduslikke aineid.



# Näide 215



saab uue ilme, muutudes viimases, neljandas variatsioonis mahedaks ja sujuvaks valtsiks

# Näide 216



Variatsioonidele järgneb mõtisklev III osa ning hoogne eesti ja vene viisidel põhinev finaali, millega autor sümboliseerib rahvaste sõprust.

## M. Lüdigi mitmekülgne muusikaline tegevus

XX sajandi alguses, peaaegu ühel ajal A. Kapiga, ilmus meie muusikaellu veel üks nimi — Mihkel Lüdigi (1880—1958). Tema esimene vastutusrikkam esinemine eesti publiku ees toimus Viljandi seltsi «Koiti» juubelikontserdil 1904. aastal. Juhatades koori, tutvustas ta ennast ka heliloojana juubeliks loodud koorilauluga «Koiti», mis on püsinud tänapäevani meie kooride repertuaaris ja laulupidude kavades.

Varsti seisis M. Lüdigi uuesti dirigendipuldis («Vanemuise» avamisel 1906. a. VII üldlaulupeol 1910. a., ning mõnedel laulu- ja muusikapäevadel), kuid tema esinemised koorijuhina Eestis (samuti orelikontserdid) olid vaid külalisesinemised. Pärast Peterburi konservatooriumi lõpetamist (1904) ei tulnud ta tagasi kodumaale, vaid jäi Peterdamisele. Ta organiseeris eesti heliloomingust isegi sümfooniakontserdi, mida ise juhatas.<sup>233</sup>

Asunud 1918. a. Tallinna, jätkas M. Lüdigi tegevust koorijuhina ja orelkunstnikuna. Kuid suurimat ettevõtlikkust ilmutas ta sel ajal muusikaelu organisatorina. M. Lüdigi võttis osa esimese eesti kõrgema muusikaõppeasutuse — Tallinna Kõrgema Muusikakooli rajamisest 1919. a.<sup>234</sup> Tema kui esimese direktori õlgadel lasusid organisatsioonilised peaskused nii majanduslikes kui ka õppetööd puudutavates küsimustes. Energiat jätkus M. Lüdigil aga samal ajal veel muukski — muusikakirjastuse, muusikari («Esto-Muusika») ja klaverivabriku asutamiseks.

1925. a. rändas M. Lüdigi Argentiinasse Buenos Airesesse. Kuid lootused siit soodsamalt elutingimusi leida ei täitunud ning igatsus kodumaa järele tõi helilooja juba mõne aasta pärast Tallinna tagasi.

Oma elu viimase veerandsajandi (1932—1958) elas M. Lüdigi kodukandis Pärnus ja Vändras.

Vabanenud suuremast töökoormusest praktilistel muusikaaladel (koorijuhi, organisati-, organisatoritegevusest), alustas M. Lüdigi Vändras uuesti loomingulist tööd, mis vahepealsetel aastatel oli peaaegu täiesti soiku jäänud. M. Lüdigi loominguline tegevus jagunebki ajalisel kahte perioodi: sajandi algus, mil ta elas Peterburis, ja ajavahemik 1940. aastast kuni surmani.

<sup>233</sup> Kanti ette A. Lätte avamäng «Kalevala», kaks osa A. Kapi Süidist nr. 1, M. Lüdigi Avamäng-fantaasia nr. 1 jt. teoseid.

<sup>234</sup> 1923. a. nimetati Tallinna Kõrgema Muusikakool ümber Tallinna Konservatooriumiks.

M. Lüdigi loominguline pärand ei ole eriti mahukas. Selle põhiosa moodustavad kümmekond sümfoonilist teost ja umbes poolsada koorilaulu, teistel žanritel on suhteliselt väike tähtsus.

Kõige populaarsema osa moodustavad koorilaulud. Mitmed neist kuuluvad eesti kooriklassikasse. M. Lüdigi kooriloomingus domineerib lüürika, kuigi tema tuntuimad laulud on meeleoludelt üsna mitmekesised: jõuline ja pidulik patriootilise sisuga «Koiti» («Laulud nüüd lähevad»), rahvalaulutaoliselt lihtne «Kiigelaul», salapärase, teravate kontrastidega «Põlismetsa järv» ning pingeliselt dramaatiline «Mets» («Tuul maruks tõusis»).

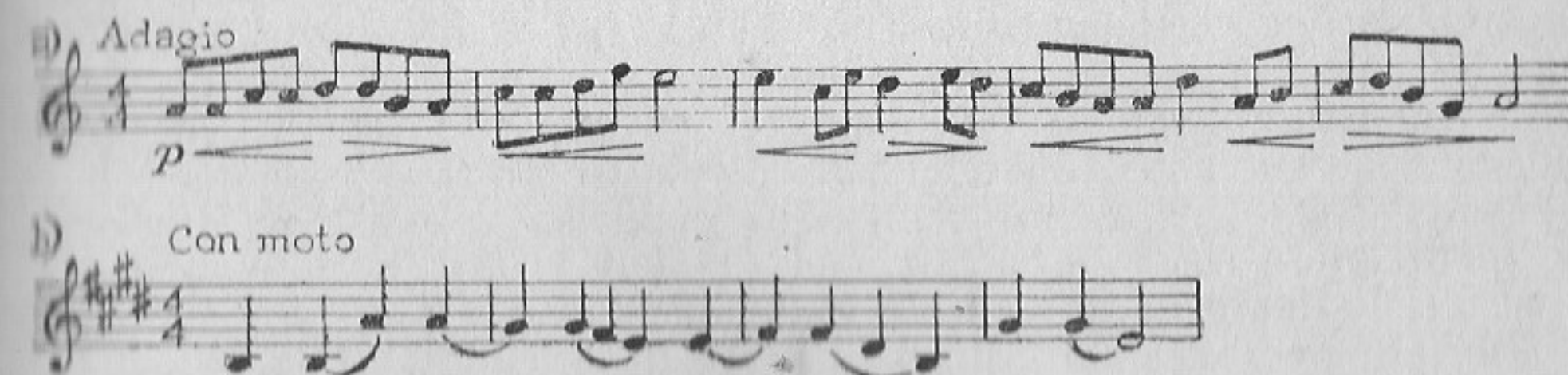
Orkestrikomponistina kuulub M. Lüdigi eesti vanimate sümfonistide hulka: tema esimesed sümfoonilised teosed on loodud käesoleva sajandi alguses. Elades kaasa A. Lätte poolt Tartus asutatud eesti sümfooniaorkestri edule, pühendas temagi oma esimesed sümfoonilised teosed kodumaa kultuurisündmustele. Nii on Avamäng-fantaasia nr. 1 loodud «Vanemuise» teatrihoone avamise pidustusteks (1906), süit «Lembitu» Tartu muusikapäevaks (1909) ja sümfooniline pilt «Jaaniöö» VII üldlaulupeo sümfooniakontserdiks (1910). M. Lüdigi parimateks sümfoonilisteks teosteks on Avamäng-fantaasia nr. 1 ja «Jaaniöö».

M. Lüdigi sümfooniline looming on meie teiste vanimate sümfonistide, eriti A. Kapi ja R. Tobiase teostega võrreldes nii sisult kui ka helikeelelt palju lihtsam. M. Lüdigile ei ole omased avarad, laiemat sümfoonilist arendust võimaldavad suurvormid oma filosoofilise sügavuse ja teravate konfliktidega. Tema alaks on lüürilist laadi miniatuurid, mille hingeaks on laulev ja südamluk meloodia.

Heaks näiteks M. Lüdigi sümfoonilise loomingu lihtsusest, üldmõistatavusest ja rahvuslikkusest on sümfooniline pilt «Jaaniöö», mille loomise ajendiks on samanimeline muinasjututeemaline maal<sup>235</sup>. M. Lüdigi ühendab oma sümfoonilises pildis fantastika lüüriliste ja rahvaolustiku-liste kujunditega.

Esimene osa loob maalingu jaaniööst, mille salapärase värvides sekkub kaks rahvaviisile lähedast lihtsat lüürilist teemat:

# Näide 217



<sup>235</sup> Maali autoriks on vähetuntud kunstnik A. Promet, kellega M. Lüdigi tutvus käesoleva sajandi alguses.



Lühike kiiretempoline keskmine osa tekitab kujutluse rahvatantsudega kiigepeost. Keelpillide pikad helid meenutavad siin torupillibassi, mis on taustaks puupillide elavale tantsuviisile.

Näide 218



Kiigepeo katkestab vaikus ja uuesti kõlab esimese osa lüüriline teema, luues pildi saabuvast hommikust.

#### KUSIMUSI JA ÜLESANDEID

1. Milles seisneb R. Tobiase suurus ja tähtsus eesti muusikaajaloos?
2. Jutustage lühidalt R. Tobiase loomingust. Millised žanrid on selles esikohal?
3. Kuulake R. Tobiase «Õöpala» ja iseloomustage selle muusikat.
4. Nimetage A. Kapi tähtsamaid teoseid ja iseloomustage ta muusikat.
5. Milliseid meeleolusid väljendab A. Kapp oma IV sümfoonia? Mille poolest erineb see teos ta varasematest suurteostest?

#### RAHVUSLIKU VÄLJENDUSLAADI TAOTLUSED KOORIMUUSIKAS

M. Saar eesti rahvus-  
päraste muusikastiili  
rajaajana

XX sajandi esimesse aastakümnesse ulatub ühe meie suurema ja omapärasema helimeistri Mart Saare (1882–1963) muusikalise tegevuse algus. M. Saare teened eesti muusikaajaloos on suured: taotledes oma loomingus järjekindlalt rahvuslikku omapära, pani ta aluse rahvuslikele traditsioonidele eesti helikunsti.

Rahvuslikust kunstist osati meil lugu pidada varemgi: rahvaviiside leidub peaaegu kõigi varasemate heliloojate loomingus, alates asjaarmastajatest koorikomponistidest A. Kunileidist ja A. Thomsonist ning lõpetades sümfoonilise muusika meistri A. Kapiga. Ent alles M. Saar uuris ja mõistis rahvaloomingu olemust sügavamalt kui keegi teine ning suutis helides paremini väljendada meie rahvale omast karget mõtte- ja tundelaadi. Tema suhtumine muistsesse muusikasse on loov: ta hoiab küll teadlikult alles selle põhiomadused, kuid sulatab rahvamuusikavõttes meisterlikult ühte tänapäeva kõlavahenditega.

Rahvalikule muusikale ei olnud kerge teed rajada. Laialt levinud saksa liidertaafellike laulude pinnapealsus ja magus sentimentaalsus oli rikkunud rahva maitse ning võõrutanud ta muistsetest rahvaviisidest. Pealegi tundus M. Saare julge, uudsete kõlakombinatsioonidega helikeel liidertaafelliku laulu või paremal juhul klassikalise muusikaga har-



Mart Saar Hüpasaares

junud kuulajale harjumatult modernne. Seetõttu ei suudetudki M. Saare kunsti kohe täiel määral mõista ning suhtumine tema loomingusse oli esialgu üsnagi teravalt arvustav. Kuid 20-ndate aastate lõpu poole pääses uus, kaasaegse väljenduslaadiga rahvuslik suund võidule. M. Saare looming saavutas tunnustuse ning tema poolt rajatud tee leidis juba jätkajaid (E. Tubin, E. Aav, T. Vettik, R. Päts jt.).

M. Saar on pärit Suure-Jaani lähiselt Hüpasaarest, metsade, soode ja rabade keskkonnast, kus ta isa nagu varem vanaisagi pidas metsavahiametit. Hüpasaare laante laulud äratasid tulevases heliloojas varakult armastuse looduse vastu, mis hakkas tuhandeis varjundeis helisema ka ta loomingus.

Kiindumus muusikasse sai alguse samuti varases lapseas. Juba enne kooliga õppis pois iseseisvalt selgeks noodid ja mängis vanaisa meisterdatud orelil läbi kõik kodus leiduvad noodiraamatud. Hiljem Suure-Jaani kihelkonnakoolis ei olnud M. Saarest osavamat orelimängijat. Noorukis küpses kindel otsus muusikat õppida, ehkki metsavahipere



majanduslikud võimalused olid üpris kasinad. Kuid sügav kutsumus aitas trotsida raha puudust ja tühja kõhtu ning raskuste kiuste jõudis M. Saar 1908. a. Peterburi konservatooriumi orelklassi lõpudiplomini. Hiljem täiendas ta end veel mõne aasta kompositsiooni alal, elades vaheldumisi Peterburis ja meie tolleaegses kultuurikeskuses Tartus. Tartu jäi M. Saare elukohaks kuni 1921. aastani. Neil aegadel tegutses M. Saar muusikatundide andjana, organistina ja pianistina, paistes silma oma andekate ja originaalsete improvisatsioonidega. Ent esiplaanil oli siiski looming. Ka hiljem, kui M. Saar töötas juba kompositsiooniprofessorina Tallinna Riiklikus Konservatooriumis, ei kaalunud pedagoogiline töö loomingut üles. M. Saarel on meie rahvusliku muusikakaadri kasvatamisel küll kahlemata suuri teeneid, kuid vaikne süvenemine loomingusse vastas tema tagasihoidlikule ja äärmiselt delikaatsele iseloomule paremini kui suuremat välist aktiivsust nõudev praktiline muusikatöö.

M. Saar oli väga viljakas komponist. Tema loominguline ind ei raugenud ka kõrges eas. Veel viimastel elupäevadel lõi ta haigenagi uusi teoseid, mis olid endistviisi vormilt täiuslikud ning filigraanselt viimistletud.

M. Saart köitsid esmajoones vokaalmuusika žanrid, instrumentaalteostel on tema loomingus tunduvalt väiksem tähtsus. Eriti suurel hulgal on ta loonud koorilaulu kõikidele kooriliikidele. Need moodustavad umbes kolm neljandikku tema teostest. Ka on koorilauludes rahvuslik kõlakoloriit teiste žanridega võrreldes tugevam. Paljude laulude tekstid pärinevad rahvaloomingust ning siit on välja kasvanud ka viisid, rütmid ja harmoonia. Meeleolukalt iseloomustab M. Saare laululoomingut talle pühendatud nekroloogis G. Ernesaks: «Hüpassaare metsade võluri kangastelgedel on kootud sadu laululinikuid. Leelolõimeka on olnud peaaegu alati rahvaviis. Kuidas küll vanad runomustrid meistri käe all vikerkaaretsema on lõõnud! Millised vormid ja värvid! Milline maitse ja viimistlus!»<sup>236</sup>

Huvi rahvaloomingu vastu ärkas M. Saares juba konservatooriumis, kus selle peamiseks virgutajaks oli tema kompositsiooniõpetaja N. Rimski-Korsakov. Seda kinnidumust süvendasid veelgi kaks koolivaheaegadel sooritatud retke rahvaviiside kogumiseks.

Tuntumad rahvaloomingu kujunditest väljakasvanud laulud on «Tudu, tudu, tuvikene», «Jaan läheb jaanitulele», «Kõver kuusekes», «Tere, krusi, tere, petäij», «Sie om leelo liinast tuodu» ja üks populaarsemaid laule M. Saare loomingust «Ihkasime ikkest lahti» (pealkirjaka «Leelo» või «Mis need ohjad meida hoidvad»).

M. Saar on lüürik. Paeluvaiks näiteiks tema unistavast kargeloomulise lüürikast on «Luule, see ei tule tuulest», «Tipa-tapa hällilaul», «Uks suu», «Unustamatu laul» jt.

Eriti haaravalt kajastub M. Saare lüüriline tundelaad ning sügav andumus loodusele ja oma maale laulus «Põhjavaim», mis on üks lüürilisi pärleid eesti kooriklassika. Mõttikult kõlab ABA-vormis laulu esimene osa:

## Näide 219

Andante

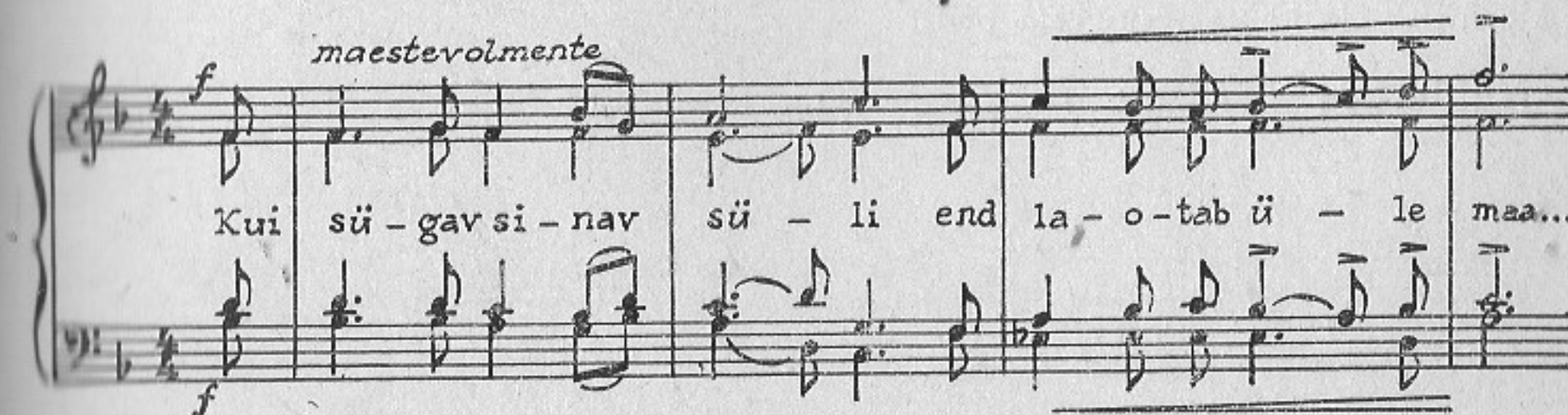
Mets mühab üm-ber - rin - gi, ma sei - sa-tan la-ge-dal ja mõt - len!



Keskmeses osas paisub muusika ülevaks tundeuhanguks:

## Näide 220

maestevolmente



Koorilaulude kõrval kuulub M. Saare loomingusse arvukalt soololaule — neid on tal üle saja. M. Saar on käesoleva sajandi esimesest aastakümnest alates eesti soololaulu kõige viljakam arendaja. Ka paljud tema soololaulud põhinevad rahvaviisidel. Laulude meloodia ei ole keeruline, tihti on selleks lihtne rahvaviis. Klaverisaade seevastu on arendatud pingeliseks ja suurejooneliseks. Sageli ei olegi see enam saade tavalises mõttes, vaid kirkas ja sügavalt läbitunnetatud heliillustratsioon, mis jääb domineerima vokaalpartii üle. Võrreldes koorilauludega on soololaulud vähem populaarsed. Tuntumad on «Tuule hõlmas, luule hõlmas», «Mis see oli», «Ta tuli», «Lauliku talveüksindus», «Sinilillekesed» jt.

M. Saar on miniaturist. Ka instrumentaalmuusikas on ta viljelnud peamiselt väikevorme. Eriti palju on tema loomingus klaveriminiatuure — prelüüde, mitmesuguseid tantse ja teisi lühipalu. Võrreldes koori- ja soololauludega avalduvad neis rahvuslikud jooned nõrgemalt. Varasemasse loomingusse kuuluvatest klaveripaladest on suur osa kirjutatud impressionistlikus vaimus. Eredalt ilmneb rahvuslikkus aga kolmes eesti süidis ja Fantaasias eesti teemadele.

Üks meie meisterlikumaid koorikomponiste on C. Kreek — rahvusliku koorilaulu traditsioonide juurutaja. Cyrillus Kreek (1889—1962), M. Saare kõrval teine rahvuslike traditsioonide järjekindel juurutaja eesti koorimuusikasse. Ka tema teoste aluseks

on rahvasuust kogutud viisid: neil põhineb umbes kaks kolmandikku loomingust. C. Kreegi helilooja-käekiri on rahvaviisidega niivõrd tihedalt kokku kasvanud, et raske on öelda, kus lõpeb rahvaviis, kus algab



helilooja looming. Rahvaviise kasutas ja arendas C. Kreek väga isiku-  
pärast. Peamiselt rakendas ta mitmesuguseid polüfoonilisi võt-  
teid: kord arenevad viisid kaanonitaoliselt, kord rändab teema imitat-  
siooniliselt ühest häälest teise, kõlab pikendatud või lühendatud vältus-  
tes jne. Polüfoonilise koorimuusika viljelejana on C. Kreek meie heli-  
loojate hulgas ületamatu meister, kelle helikeelt iseloomustab fanta-  
siarikkus ning kõrge professionaalne meisterlikkus. Mõnikord arendab  
C. Kreek äärmiselt napist, esimesel pilgul ehk primitiivsenagi näivast  
viisist ulatusliku ja sisuka, lausa sümfoonilise kooriteose. Nii on laulu  
«Sirisege, sirbikesed» aluseks väga lühike rahvameloodia (vt. näide 203).

Veel napim on C. Kreegi ühe tuntuma laulu «Maga, maga, Matsikene» alusteema,  
mis koosneb vaid kahest erinevast helist:

#### Näide 221



See lihtne viis kõlab kolmeosalise vormi äärmistes osades kogu aeg muutumatult  
ning aldi esituses. Muutuvad teised hääled, mille pidevalt tihenevas faktuuris ilmub  
peaviisi kõrvale varsti kaasmeloodia. Laulu emotsionaalne kulminatsioon on kiirema-  
tempolises paljuhäälses, polüfoonilise koega keskmises osas.

Meisterlikkusest kõnelevad ka C. Kreegi teised rahvaviisidel põhi-  
nevad koorilaulud. Tuntuimad neist on «Meie err», «Meil aiaäärne täna-  
vas», «Oles mo heli ennitses», «Ma kõndisin vainul» jt.

Peale koorilaulude, mis moodustavad C. Kreegi loomingu kõige hinnatavama osa,  
on ta loonud vokaalsümfoonilisi suurvorme, mille hulgas eriti mõjuv on Reekviem, ning  
orkestriteoseid («Setu sümfoonia» ja süite puhkpilli-, rahvapilli- ning sümfooniaorkestrile),  
kasutades neiski muusikalise materjalina rahvaviise.

#### KÜSIMUSI JA ÜLESANDEID

1. Jutustage M. Saare loomingulistest taotlustest ja näidake, milles seisnevad tema  
teened eesti muusikaajaloos.
2. Andke ülevaade M. Saare loomingust, selle tähtsamatest žanridest. Nimetage M. Saare  
tuntuimaid koorilaule ja iseloomustage neid.
3. Võrrelge C. Kreegi loomingut M. Saare omaga. Millised on ühised jooned? Missü-  
gused võtted rahvaviiside arendamisel on eriti iseloomulikud C. Kreegile?

#### ALGUPÄRASE OOPERI TEKKIMINE

E. Aav ja tema  
«Vikerlased»

Kui M. Saar on eesti rahvusliku muusikastiili rajaja  
koori- ja soololaulus, siis esimese eesti kunstiküpse  
rahvusliku ooperi loojaks on Evald Aav (1900—  
1929). Meie ooperiklassikale pani ta aluse oma «Vikerlastega», mille  
esietendus toimus 1928. a.<sup>237</sup>

«Vikerlaste»<sup>238</sup> rahvuslikkus avaldub nii sisus kui ka helikeeles.  
Tegevustiku tuumaks on ajalooline sündmus XII sajandist: muistsete  
eestlaste röövretk Rootsi ning sealse hästi kindlustatud kaubalinna Sig-  
tuna hävitamine. Selle taustal areneb peategelaste armastusdraama.

Ooperi sisu on lühidalt järgmine.

Sigtuna vürsti Olavi rüüsteretked Eestisse muutuvad liiga sagedaseks. Saadikud  
mandriit paluvad abi Saaremaa vanemalt Vaholt. Otsustatakse teha vasturetk. Ent  
vaenlane ennetab eestlased, tungib Vaho valdustesse ja viib vangina kaasa tema tütre  
Juta. Noore vanema, Juta armastatu Ulo juhtimisel ruttab eesti malev rootslastele kätte  
maksma ja Jutat vabastama.

Sigtuna lossis vangis viibiv Juta igatseb kodumaa järele. Vürst Olav püüab luba-  
duste ja ähvardustega võita Juta armastust. Tuuakse teade, et eestlased ründavad linna.  
Juta tungibki Ulo oma meestega lossi. Sigtuna hävitatakse, Olav võetakse vangina  
kaasa.

Saaremaal oodatakse pikisilmi vikerlaste tagasijõudmist, kes saabuvadki võiduga.  
Olavil õnnestub valvurite käest pääseda, ta püüab põgeneda ja Jutat kaasa viia. Ulo  
tõttab Jutale appi, kuid Olav tungib talle selja tagant kallale ja tapab ta. Ent põgeneda  
tal ei õnnestu ja ta kaotab mõistuse. Ooper lõpeb rahva itku ja Ulo põrmu põletamise  
tsereemoniaga.

«Vikerlased» on heroilis-romantilise iseloomuga ooper.  
Vaatamata algaja helilooja vähestele kogemustele («Vikerlased» on  
E. Aava esimene suurem teos) on ooperis palju paeluvaid numbraid,  
mis jäävad meelde esmajoones siira emotsionaalsuse ja laia laulvusega.  
See ongi «Vikerlaste» muusika põhiomadus. Laulev ja tundeküllane on  
Ulo ja Juta populaarseks saanud armastusduett:

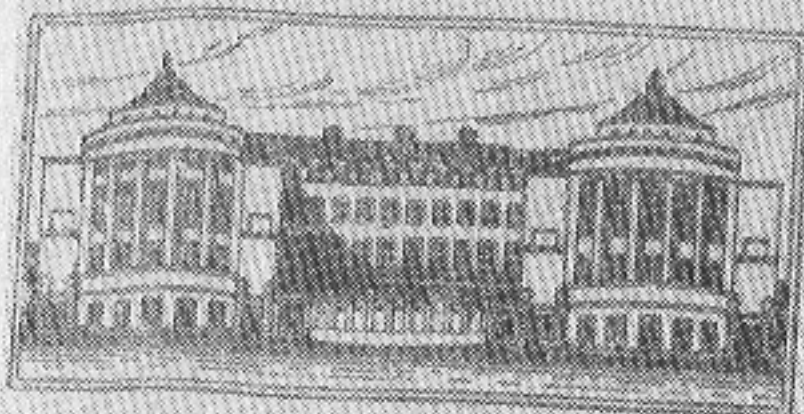
#### Näide 222



<sup>237</sup> Esimene eesti ooper — A. Lemba «Lembitu tütar» (esialgses variandis «Sabina») —  
valmis küll juba sajandi alguses, kuid on kunstiliselt ebaküps ning seda tuleb lugeda  
üksnes katsetusliku muusikaajaloolise tähtsusega teoseks.

<sup>238</sup> Viiking — normanni päritoluga kaupmees ning mefesõitja varasel keskajal.  
Eesti muistseid meresõitjaid nimetatakse poetiseeritult ka vikerlasteks.





# ESTONIA TEATER

Esiklavastusel

## VIKERLASED

Evald Aava ooper 3 vaatuses 5 pildis.

Voldemar Loo tekst.

Näitejuht: Hanno Kompus. Muusikajuht: Raimund Kull.  
Kontsertmeister: Sergel Mamontov. Koormeister: Verner Nerep.  
Dekoratsioonid: Aleks. Tuurand.  
Kostüümid: Olga Oboljaninova-Krüümer.

### OSALISED:

Vaho, maskanna vanem	Karl Viitol
Juta, tema tütar	Ida Loo
Olo, noor sõjane	Karl Ots
Vaike, Olo kassööder	Marta Runge
Olav, noor rootsi vürst	Aleks. Arder
Hietari	Nikolai Sauradot
I saadik	Aleks. Kikas
II saadik	Jaan Villard
Vanem sõjane	Kaljo Raag
Laasi sulane	Herman Pihi

Sõjalased, piigad, rahvas, lossisulased.

Mänguueg. XII aastasadal.

Tegevuspaik: I pilt — Võimulismängude mure, rannikuküla.

II pilt — Hlis.

III pilt — Vürst Olavi loss Sigtuna.

IV pilt — Vanema Vaho talu õu.

V pilt — Hlis.

Vahetajad pärast II ja III pilti.

Algus kell 1/8 õhtul.

Märkus: 1) Tagastööd piletite hind võetakse arvesse ainult siis, kui odavam pilet kallima  
hindade vastu vahetatakse.  
2) Saalis, jalutus- ja riietehola ruumides on suitsetamine keelatud. Suitsetajaid  
palutakse ainult suitsetamiseks määratud ruume lastada, mis alustisel korral  
elutava juures.  
Korruptsiooni teostamisel olevatel ametnikudel on eeskiri korruptsioonide tähtsust  
selele korruptsioonide juhtida, mille alla paanduda palutakse.  
3) Etteandele ajal on saali üksus kiire.

Juhatus.



Steen E. Aava ooperist «Vikerlased»

Ka Olavi muusikas on südamlikkust, ehkki Olav on negatiivne tege-  
lane. Eriti soojalt kõlab aaria, kus Olav anub Jutat enda juurde jääma.  
Siin pole Sigtuna vürst enam jõhker röövija, vaid armastaja.

Näide 223



Ladusalt, koori omapära hea tunnetamisega on kirjutatud ooperi  
kooristseenid. Neist on kõige tuntuimaks saanud Sigtunast naasvate  
sõdalaste koor «Sõua, jõua» ja kõju jõudnud võitjate mehine, aktiivse  
punkteeritud rütmiga koor «Läki, läki»:





Oskuslikult kirjutatud on ka E. Aava koorilaulud. Koorimuusikaga oli E. Aav seotud suurema osa oma elust: juba varases nooruses laulis ta mitmes kooris, konservatooriumi ajal ja pärast selle lõpetamist tegutses juba ise koorijuhina, mis andis talle kui koorikomponistile hea kooli. E. Aava koorilaulude hulk ei ole eriti suur — ta on loonud umbes paarkümmend laulu —, kuid mitmed neist kuuluvad sisukate ja kompositsioonitehniliselt tugevate teostena eesti kooriloomingu paremiku hulka. Nagu ooperis, nii taotles E. Aav ka koorilauludes rahvuslikku värvingut. See ilmneb eriti selgelt ühes tema tuntumas laulus «Laulik» (tekst rahvaluulest), mille muusikas on kasutatud meie rahvaviisile omaseid võtteid. Peale «Lauliku» on E. Aava lauludest populaarseks saanud kargelt lüüriline «Me oleme põhjamaa lapsed», kaks humoreski — «Humal» ja «Õsse ära kadus» — ning meeolukas pildike algavast suvepäevast — «Hommik» («Ju karjane läeb karjaga»).

E. Aava loometegevus kestis vaevalt poolteist aastakümnet: 1926. a. lõpetas ta A. Kapi õpilasena Tallinna konservatooriumi ja juba 1939. a. sängitati andekas muusik Metsakalmistu mulda. E. Aava loomingupärand ei ole eriti suur: peale ooperi ja koorilaulude on ta kirjutanud veel mõne sümfoonilise teose, soololaulu ja klaveripala. Eesti muusikaajalukku jäädvustas ta oma nime eelkõige meie rahvusliku ooperi loojana.

Ooperi edasine areng  
kodanlikul perioodil.  
A. Lemba viljaka  
ja mitmekülgse  
helli loojana ning silma-  
paistva pianistina

E. Aava «Vikerlaste» menu virgutas ka teiste heliloojate huvi ooperi vastu. 1930-ndatel aastatel pöördusid selle žanri poole juba mitmed komponistid (Artur Lemba, Adolf Vedro, Eduard Oja, Johannes Hiob ja Juhan Aayik). E. Aava «Vikerlaste» kõrval on teiseks paremaks eesti ooperiks kodanlikul perioodil A. Vedro «Kaupo», mis jutustab eestlaste võitlusest saksa ristiriütlite vastu ning liivi vanema Kaupo reeturlikkusest, ja kõige viljakam ooperikomponist oli Artur Lemba (1885— ja 1930-ndate aastate vahetusel ilmus üksteise järel kolm lüüril-

239 Peale «Kaupo» kirjutas A. Vedro ooperi «Muistnie mõök», tema kolmas ooper «Libahunt» jäi lõpetamata. Ooperi kõrval viljeles A. Vedro ka teisi žanre — sümfoonilisi teoseid, instrumentaalkammeransambleid, soolo- ja koorilaule. Viimastest on eriti populaarne «Midrilinnu mäng».

11. romantilist ooperit — «Kalmuneid» (1929), «Armastus ja surm» (1930) ning «Elga» (1932)<sup>240</sup>. Siiski ei ulatu ükski neist «Vikerlaste» tasemeni.

A. Lemba looming on arvuliselt suur. Pika loometegevuse vältel, mida ta alustas Peterburi konservatooriumi üliõpilasena käesoleva sajandi esimesel aastakümnel ning jätkas veel kõrges eas, on A. Lemba loonud teoseid peaaegu kõigis muusikažanrides: sümfoonilaid, orkestriavamänge, klaverikontserte, kammeransambleid, kantaate, soololaule ning rohkesti miniatuure klaverile ja viiulile. Oma loomingus tugineb A. Lemba klassikalistele traditsioonidele. Ta ei püüelnud uudsete kõlakombinatsioonide ja muude moodsale muusikale omaste vahendite poole, mille vastu ilmutasid suurt huvi mitmed tema kaasaegsed (M. Saar, H. Eller jt.). Temale oli suurimaks eeskujuks vene klassikaline heilooming. Eriti on A. Lemba romantilist laadi tundeküllast ja meloodilist muusikat mõjutanud Tšaikovski looming. Eesti rahvuslik koloriit ei ole A. Lemba muusikas kuigi tugev, ehkki ta on mõnel pool rahvaviisi kasutanud.

A. Lemba tegutses laialdaselt ka pianistina ja klaveripedagoogina. Sisulise väärtuse poolest ületab tema pianistlik tegevus heliloomingu.

Pikaajaline pedagoogiline tegevus algas Peterburi konservatooriumis (siin saavutas A. Lemba vaevalt 30-aastasena juba professori nimetuse) ning jätkus pärast tagasipöördumist Eestisse 1920. a. Tallinna konservatooriumis.

## KÜSIMUSI JA ÜLESANDEID

1. Millal pandi alus meie rahvuslikule ooperile?
2. Jutustage E. Aava «Vikerlastest». Milles seisneb selle ooperi süžee rahvuslikkus? Iseloomustage «Vikerlaste» helikeelt, tuues näiteid kuulatud muusikast.

# UUENDUSTAOTLUSED INSTRUMENTAALMUUSIKAS RAHVUSLIKU HELIKEELE PINNAL

H. Eller rahvusliku  
helikeelega  
instrumentaalmuusika  
viljelejana

Käesoleva sajandi 20-ndatel aastatel sai eesti muusikaavalikkusele tuntuks Heino Elleri (1887—1970) nimi, kes pärast Peterburi konservatooriumi lõpetamist alustas muusikalist tegevust oma sünnilinnas Tartus.

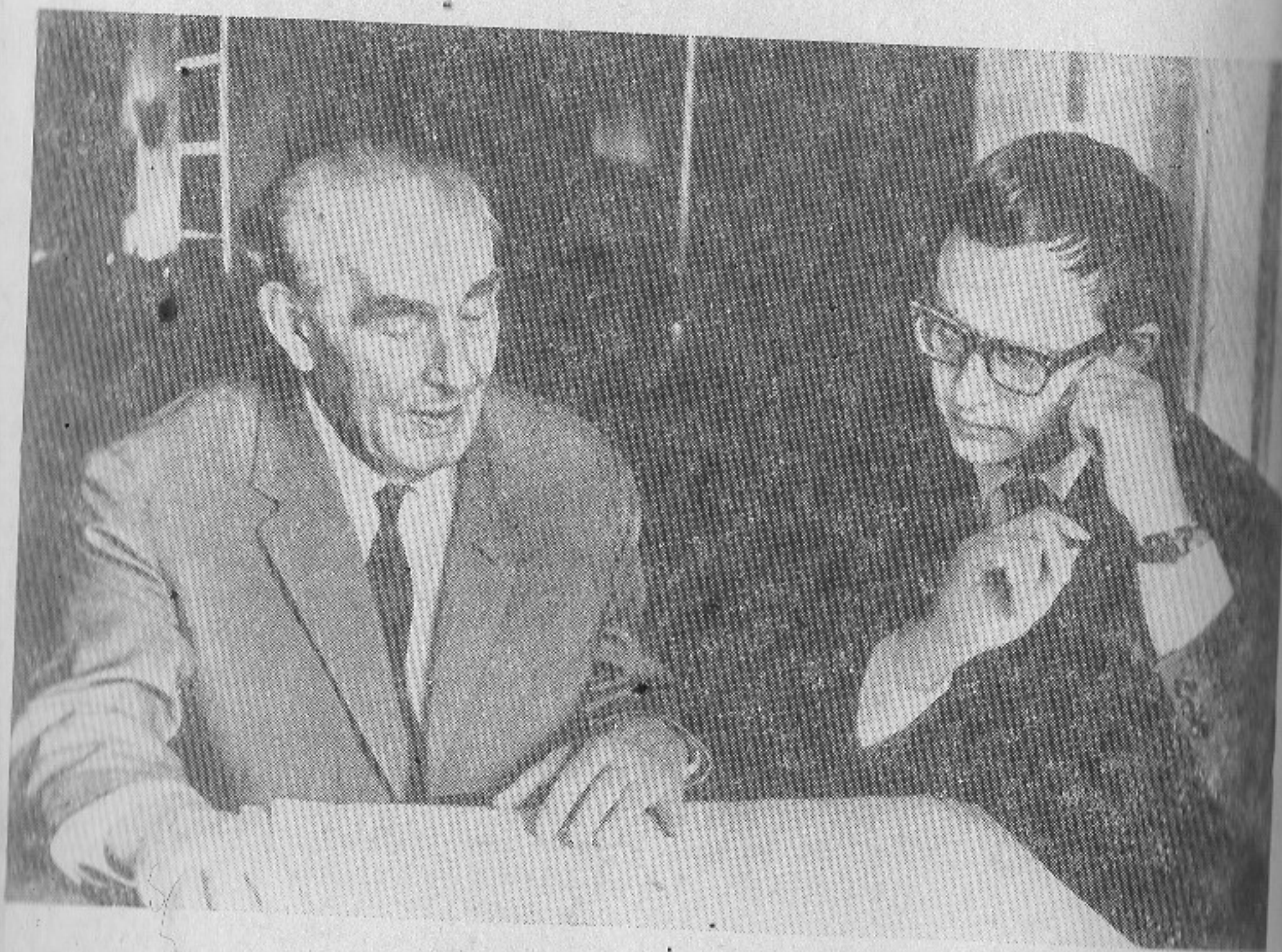
Muusikuteed alustas H. Eller viiuldajana. Tartus mängis ta õpilasena kooli orkestris ja keelpillikvartetis, esines koolipidudel ning võttis osa A. Lätte poolt organiseeritud sümfooniaorkestri tööst. 20-aastaselt alustas ta õpinguid Peterburi konservatooriumi viiuliklassis, kuid loobus varsti konservatooriumist ja siirdus Peterburi ülikooli juurat õppima. Lahtiütlemist muusikast neli ülikooliaastat siiski ei tähendanud. Ta mängis mitmes suve- ja teises orkestris ning sel ajal on loodud ka esimesed teosed — klaveri- ja viiulipalad. Huvi muusika vastu tõi H. Elleri konservatooriumi tagasi, seekord kompositsiooni-klassi. Ent õpingud katkesid seegi kord, põhjuseks oli Esimene maailmasõda. Nii omandaski H. Eller komponistidiplomi alles 1920. a., olles juba 33-aastane.

Asunud pärast konservatooriumi lõpetamist Tartusse, pühendus H. Eller nii loomingle kui pedagoogilisele tööle. Alates 1940. aastast töötas ta Tallinna Riiklikus Konservatooriumis, kuhu ta kutsuti pärast nõukogude võimu taaskehtestamist.

H. Eller on meie teenekaim ja viljakaim kompositsiooniõppejõud.

240 «Kalmuneiu» aluseks on Pihkva eestlastelt üleskirjutatud lugulaul, millesse A. Lemba on põiminud rohkesti vanu rahvakombeid ja -tantse. «Armastus ja surm» käsitleb Aegna kalurite elu ning lootsi tütre armastust võõra meremehe vastu, mis lõpeb katastroofiga. «Elga» on A. Lemba kõige õnnestunum, aga kõige vähem rahvuslik ooper; selle aluseks on G. Hauptmanni samanimeline draama.





Heino Eller oma õpilase Jaan Räätsaga

Ule poole meie keskmise ja noorema põlvkonna heliloojatest on olnud tema kasvandikud. Nende hulgas on sellised väga erinevad loomingulise-kallakuga heliloojad nagu E. Tubin, V. Kapp, J. Rääts, B. Kõrver, U. Naissoo jt. On põhjust rääkida Elleri koolkonnast, mis on A. Kapi koolkonna kõrval teiseks tugevamaks eesti muusikas.

Ka loominguga tegeles H. Eller pidevalt. Tema ajavarud olid pedagoogilise töö tõttu piiratud, kuid äärmiselt järjekindla töömehena leidis ta loominguks ikka mahti. «Kirjuta iga päev kasvõi paar takti head muusikat ja vaata, mis see elu jooksul välja teeb,» ütles ta kord tunnis ühele õpilasele. Nii kogunes ka maestro enda rohkem kui pool sajandit kestnud loomingulise tegevuse vältel suur hulk mitmesuguseid teoseid: sümfooniaid, süite ja hulk lühemaid orkestriteoseid, keelpilli-kvartette, arvukalt klaveri- ja viiulimuusikat jm. — kokku 200 teose ümber, neist peaaegu kõik (välja arvatud vaid paar koori- ja soololaulu) instrumentaalteosed. Instrumentaalmuusikale pühendus H. Eller juba õpingute ajal (tema tolleaegses loomingus ei ole ühtegi vokaalteost), ning sellele jäi ta truuks elu lõpuni.

Heliloojana on H. Elleril eesti muusikas samasugune osa kui M. Saarel: nad mõlemad on rahvuslike traditsioonide kujundajad ja arendajad, üks vokaal-, teine instrumentaalmuusikas. Nagu

M. Saare, nii ka H. Elleri helikeel tugineb professionaalse kunsti ja rahvaloomingu seosele. Ka tema ei kasuta rahvameloodiaid otseste tsitaatidena, vaid põimib nende tüüpilised käänud, rütmid ja harmoonia-võtted tänapäeva kõlavahenditega. Selgelt avaldub selline süntees näiteks tsükli «Kolmteist klaveripala eesti motiividel» (1941).

Märgatav oli H. Elleri huvi impressionismi vastu, eriti Tartu-perioodil. Tema teostes, peamiselt sel ajal looduis, leidub impressionistlikke värve ja kõlakombinatsioone ning varjundirikkaid hetkemeeleolusid (sümfoonilised teosed «Öö hüüded», «Viirastused», «Varjus ja päikese-paistel» jt.).

Silmapaistvalt meisterlik on H. Elleri kompositsioonitehnika. Tema helilooja-käekiri on peenekoeline ja detailselt viimistletud. «Eller on läbi ja läbi õpetatud meister,» iseloomustas teda V. Kapp.

Enamikus teostes näitab H. Eller end peenetundelise lüüriliku ja rahuliku jutustajana, kellele pole omane ülevoolav tundeväljendus ega jõuline dramatism — seda esineb H. Elleri muusikas harva. Küllalt sageli kohtame tema teostes aga tantsulisi kujundeid — hoogsaid, rõõmsaid ja naljatlevaid.

Sageli seostuvad H. Elleri muusikalised kujundid loodusega. Kodumaine loodus, mida H. Eller tunnetab põhjamaiselt kargena, on talle armastatud ainevaldkonnaks. Helilooja loomingulaad, kiindumus loodusesse kajastub näiteks orkestriteoses «Põhjamaine viis» (Viis pala keelpilli-orkestrile, 1953), samuti eesti sümfoonilise muusika ühes populaarsemas teoses — poemis «Koit» (loodud Peterburis 1918. a.).

«Koit» on kirkas poetiline loodusemaaling, milles kajastub puhkeva päeva ülendav meeleolu. H. Eller ei kasuta siin rahvamuusika elemente, kuid teose teeb meile lähedaseks selle kargelt lüüriline tundelaad. «Koidu» tähtsaimaks teemaks on romantiline laulev meloodia:

#### Näide 225



Meeleolu loomisel etendavad olulist osa ka impressionistliku muusika peavahendid — orkestri ja harmoonia kõlavärvid, mis ühinevad romantilisele muusikale omase laulvusega.

E. Tubin sümfonistina ja rahvuslike traditsioonide jätkajana

Kodanliku perioodi viimasel aastakümnel hakkas eesti muusikute peres andekalt kirjutatud teoste ja aktiivse dirigenditegevusega üha rohkem silma paistma Eduard Tubin (sünd. 1905).

Pärinedes Peipsi maalt, Kallaste lähedalt, omandas E. Tubin hariduse Tartus Opetajate Seminaris. Hiljem töötaski ta mõnda aega Nõos õpetajana. Kuid ka muusika ahvatles. Üsna korralikult valdas ta klaverit ja proovis komponeerida. Flööt oli ta mänginud muusikaentusiastist isa kõrval kohalikus puhkpilli-orkestris juba lapsena. See tõttu oli talle seminari muusikatundidest vähe. Nii algasidki paralleelselt seminariga õpingud Tartu Kõrgemas Muusikakoolis.





Stseen E. Tubina balletist «Kratt»

Lõpetanud 1930. a. edukalt H. Elleri kompositsiooniklassi Tartu Kõrgemas Muusikakoolis, asus E. Tubin dirigendina tööle «Vanemuise» teatris, juhatades ühtaegu Tartu Meestelaulu Seltsi koori. Kuigi tööd oli palju, tegeles E. Tubin väga intensiivselt ka loominguga. Kuni 1944. aastani, mil ta asus elama Rootsi, on kirjutatud neli sümfooniad, viiulikontsert ja muud instrumentaalteoseid. Sellesse aega kuulub ka «Kratt»<sup>241</sup>, esimene eesti ballett ning ühtlasi üks meie püsivama väärtusega muusikalisi lavateoseid.<sup>242</sup> «Kratt» on igakülgsest rahvuslik helitöö.

Balleti sündmused arnevad XVIII sajandi keskel, mil meie esivanemad uskusid veel nõidu ja tonte ning nende mõttemaailma mõjutasid mõistatuslikud loodusnähtused. Varaahne peremees, kes on müünud oma hinge kuradile, meisterdab endale külatarga abiga kratti. Eialgu on kratt kuulekas ja tassib ihaldatud varandust usinalt kokku. Kuid siis tuleb õnnetus. Oitsil olevad külanoored kimbutavad kratti, see raevub, süütab talu, kägistab peremehe ning kaob siis koos kuradiga, kes tuleb peremehe hinge järele.

«Krati» suurimaks väärtuseks on meisterlik muusika, mille motiiv-

<sup>241</sup> «Kratt» on loodud aastail 1937–1940, esietendus toimus 1943. a.

<sup>242</sup> E. Tubina teine samasse perioodi kuuluv ballett «Siurulind» jäi pooleli, samuti ooper «Libahunt».

vistik pärineb peaaegu tervenisti rahvaloomingust. Heliloojat on köitnud peamiselt tantsuline folkloor — torupilli-, viiuli- ja kandlelood, mis olid seni meie heliloomingus peaaegu kasutamata. Vanad motiivid ei esine etnograafiliste tsitaatidena, vaid arenevad vabalt. Rohkesti on helilooja seejuures kasutanud mitmesuguseid polüfooniavõtteid. Kuulatama paneb ka värvirikas orkestratsioon.

Lähtudes reaalsust ja fantastikat ühendavast süžees, jaguneb ka «Krati» muusika kahte plaani. Valdava osa võtavad enda alla rahvatantsud, millest kaks suuremat sarja paiknevad talgu- ja õitsivaatustes. Teine heliline plaan, müstiline ja salapärane, on seotud fantastiliste stseenidega. Fantastika efektseks kulminatsiooniks kujunevad maksamereliste<sup>243</sup> ekstaatiliselt tantsud balleti viimases vaatuses.

Ka Rootsis on E. Tubina loominguline tegevus jäänud intensiivseks. Varasematele teostele on lisandunud veel kuus sümfooniad, «Muusika keelpillidele», instrumentaalkontserte (omapärasemad nende hulgas on kontrabassi- ja balalaikakontserdid), sonaate, laule jm. Valmisid ooperid «Barbara von Tisenhusen» (1969) ja «Reigi õpetaja» (1979), mille esietendused toimusid Eestis. Mõlemad teosed on loodud A. Kalda samanimeliste jutustuste järgi.

Kesksel kohal E. Tubina loomingus on sümfooniad. E. Tubin on silmapaistvalt tugev sümfonist, kelle teoseid võib kõrvutada maailma parimate kaasaegsete komponistide loominguga. Sümfoonilise arendamise oskus seostub tema juures tugeva vormitaju ja hea orkestritunnetusega. Tehnilisele meisterlikkusele lisandub haarav emotsionaalsus, mille mõjujõud on sageli lausa sugestiivne. Tundelaadilt domineerib E. Tubina sümfooniates (eriti hilisemates) jõuline ja pingerohke, sageli ekspressionistlikult teravdatud dramatism.

Enne kodumaalt lahkumist oli E. Tubinast kujunenud rahvusliku muusika üks kindlaimaid viljelejaid, eriti pärast «Kratti». «Pärast «Kratti» olen katsunud peaaegu kõiki töid ikka kuidagi rahvamuusika piiridesse viia,» kinnitas toikord helilooja ise. Ent ka võõrsil ei ole E. Tubin irdunud oma maast ja rahvast. Meie rahvaviiside koduselt tuttavaid intonatsioonide tunne ära tema paljudes teostes. Nii on see ka rahvusvahelise kõlapinna leidnud V sümfoonias (1946), mille uudselt teravakõlaline helikeel on kokku sulatatud rahvaviisi «Meil aiaäärne tänavas» käändudega.

Neid võib ära tunda juba sümfoonia esimese osa alguses — sonaat-allegro vormi peateemas —, ehkki rahvaviisi mõtlik rahu on siin asendunud äreva tundeaga:

Näide 226

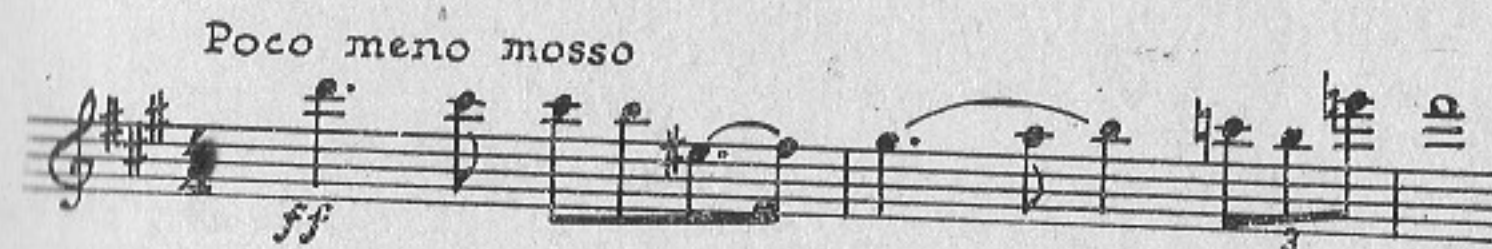


<sup>243</sup> Maksamerelisteks nimetas rahvasuu paganausulisi, kes olid müünud oma hinge kuradile ning käisid aeg-ajalt koos pidutsemas, veheldes seejuures puukirveste ja mõõkadega. Sellest fantastilisest liikumisest arvati tekkivat virmalisi.



Kord kasvades, kord vaibudes läbib see kujund karmi mõttena kogu esimest osa. Tema ärev pulss ei kao ka kõrvalpartiist, mille teema on romantilisema värvinguga:

#### Näide 227



Side rahvaviisiga on veelgi ilmsem sümfoonia teises osas — väga tõsisel, pisut väsinud mõtiskluses. Lausa tsiteeritud on rahvaviisi osa alguses, tšellode vaikselt *pizz.* catoteemas:

#### Näide 228



Sümfoonia kiiretempolist kolmandat osa (finaali) kannab uuesti pidurdamatu hoog, mis vaibub alles aeglaselt koodas.

#### KUSIMUSI JA ÜLESANDEID

1. Milline on H. Elleri koht eesti muusikaajaloos? Milliseid alasid hõlmab ta tegevus?
2. Andke ülevaade H. Elleri loomingust. Millised žanrid on siin esikohal? Iseloomustage H. Elleri muusikat kuulatud näidete põhjal.
3. Kuulake H. Elleri sümfoonilist poeemi «Koit» ja iseloomustage seda.
4. Iseloomustage E. Tubina sümfoonilist muusikat ning jutustage lühidalt V sümfooniast.
5. Millise teosega pani E. Tubin aluse meie rahvuslikule balletile?

#### MUUSIKAELU JA HELILOOMING NÕUKOGUDE EESTIS

**Aastad 1940—1944** 1940. aasta suvel toimus meie ühiskondlikus elus ajalooline pööre, mis lõi võimalused rahvusliku kultuuri igakülgseks arenemiseks. Muusika nagu teisedki kunstid rakedus rahva teenistusse. Hulk ümberkorraldusi tehti muusikaelu organisatsioonilises osas: reorganiseeriti muusikaõppeasutused, rajati Eesti Nõukogude Heliloojate Liit, moodustati Rahva Kunstilise Isetegevuse Keskmaja jne. Nõukogude Eesti helikunsti esimeseks suuremaks aruandeks pidi kujunema Eesti NSV kunsti dekaad Moskvas 1941. a. detsembris. Ettevalmistused käisid, kirjutati uudisteoseid, kuid dekaad ei toimunud, sest 1941. a. suvel alustas fašistlik Saksamaa sõda Nõukogude Liidu vastu ning meie vabariik sattus fašistliku okupatsiooni alla.

Suure Isamaasõja aastail viibis osa meie heliloojaid (E. Kapp, G. Ernesaks, B. Kõrver, E. Arro, H. Lepnurm jt.) ning interpreete (pianistid A. Klas ja B. Lukk, viiuldaja V. Alumäe, lauljad A. Arder,

O. Lund, M. Rungi jt.) Nõukogude tagalas. 1942. a. kevadel asutati NSV Liidu valitsuse otsusega Jaroslavli linnas Eesti NSV Riiklikud Kunstiansamblid (ERKA). Ansambritesse kuulusid sega- ja meeskoor (dirigendid G. Ernesaks ja J. Variste), sümfooniaorkester (dirigendid R. Matsov ja E. Kapp), solistid, draamakollektiiv, kirjanikud, kunstnikud ja heliloojad.

Kunstiansamblite solistid ja kollektiivid, kes teenindasid oma kunstiga rindemehi ning tagalatöötajaid, ootasid heliloojailt uusi teoseid. Ja neid loodigi hulgaliselt. Jaroslavli-periood on eesti heliloomingus viljakas aeg, mil töötati erilise innu ja vaimustusega. Kunstiansamblid olid hälliks uuele ajajärgule eesti muusikaajaloos. Ansambritesse koonduvad heliloojad panid aluse eesti nõukogulikule heliloomingule, tuues eesti muusikasse uued teemad ja uue, nõukoguliku elutunnetuse.

Zanrilt on meie selleaegses heliloomingus esikohal koorilaulud ja kantaadid. Need on võitleva patriootilise sisuga. Paljud tolleaegsed laulud on saavutanud laialdase populaarsuse (G. Ernesaksa «Mu isamaa on minu arm» ning E. Kapi «Töö ja võitlus»). Kõige ulatuslikumad Suure Isamaasõja aastatel loodud eesti helitööd «Patriootiline sümfoonia» (I sümfoonia) ja ooper «Tasuleegid» kuuluvad Eugen Kapile, kelle tegevus nii heliloojana kui ka ERKA energilise organiseerijana oli väga aktiivne.

#### Nõukogude Eesti laulupeod

1944. a. sügisel vabastati Nõukogude Eesti. 9. mail 1945 vaibus Suure Isamaasõja kahurimürin lõplikult. Koos teiste Nõukogude-maa rahvastega alustasid maa majanduslikku ja kultuurilist ülesehitamist ka meie vabariigi töötajad.

Sõjajärgsetest raskustest hoolimata hakati mõtteid mõlgutama meie muusikaliste suurürituste — laulupidude traditsiooni jätkamisest. Lühikese ajaga valmistati ette Nõukogude Eesti esimene üldlaulupidu, mis toimus 1947. a. suvel. Sellest, üldjärjekorras XII laulupeost alates muutusid meie laulupeod tõeliselt üldrahvalikeks, laiu hulki haravaiks muusikapidustusteks ning omandasid uue, nõukoguliku sisu.

Nõukogulikud laulupeod on toonud meie muusikapidustuste traditsiooni mitmeid uusi jooni. Nii toimuvad koos laulupidudega rahvakunstiõhtud, mis aitavad elustada mitte ainult rahvatantsu, vaid ka rahvapillimuusikat ja rahvakombeid. Arvukalt on kõikidest Nõukogude Eesti laulupidudest osa võtnud lastekoorid, kelle laul varem kõlas vaid VII laulupeol (1910). Nõukogude perioodi laulupidude repertuaari keskseks teoseks said uudsed kaasajateemalised laulupeokantaadid, mille ettekanded hiiglasliku ühendkoori poolt on kujunenud laulupidude võimsaks kulminatsiooniks. Laulurõõmu ja muusika mõjulepääsu aitab omalt poolt tõsta ka heade akustiliste omadustega laululava, kust laul kaikus esmakordselt 1960. aastal.

On saanud traditsiooniks viieaastase ajavahemiku järel toimuvate laulupidudega tähistada Eesti NSV juubeliaastapäevi. Ent laulu, tantsu ja pillimängu ei unustata ka üldlaulupidude vaheaegadel. Lisaks rajoonide laulupäevadele organiseeriti suuremate ja uudsete ülevabariigiliste üritustena 1962. a. suvel esimene Eesti NSV koolinoorte laulu- ja tantsupidu ligi 20 000 osavõtjaga ning järgmisel, 1963. a. suvel Eesti NSV esimene rahvatantsupidu.

#### Nõukogude Eesti heliloomingu tõusutee

Sõjajärgsed aastakümned on olnud meie heliloojatele tegevusrohked ja viljakad. Täie pingega töötasid ja töötavad mitmed vanema põlvkonna heliloojad. Harukordset produktiivsust ilmutas oma elu viimastel aastatel üks meie esimesi sümfoniste — Artur Kapp (suri 1952. a.), kelle



kaheksa sõjajärgse aasta loomingu maht on peaaegu võrdne tema loominguga kogu eelnenud, rohkem kui viis korda pikemal perioodil. Ka rahvusliku suuna rajajate Mart Saare (suri 1963. a.) ja Heino Elleri (suri 1970. a.) sõjajärgne looming on mahukas. Teistest vanema põlvkonna heliloojatest sammusi nõukogude eluga kaasa veel Mihkel Lüdigi (suri 1958. a.), Juhan Simm (suri 1959. a.), Artur Lemba (suri 1963. a.), Cyrillus Kreek (suri 1962. a.) jt.

Suure Isamaasõja ajal Nõukogude tagalas viibinud heliloojaist olid Eugen Kapp ja Gustav Ernesaks juba teataval määral väljakujunenud heliloojaisiksused: mõlema loometegevus algas kodanliku perioodi viimasel aastakümnel. Ent pärast sõda, saanud Jaroslavli ansamblites uusi kogemusi, kuulusid nad juba kindlalt meie juhtivate heliloojate hulka. Nõukogude tagalas rajasid oma loomingu aluse Edgar Arro ja Hugo Lepnurm<sup>244</sup>. Kõige erinevamate žanritega on Nõukogude Eesti heliloomingut rikastanud Riho Päts, Villem Reiman, Lydia Auster, Villem Kapp, Boris Kõrver, Anatoli Garšnek, Ester Mägi jt.<sup>245</sup>

Alates 1950-ndate aastate keskpaigast hakkas eesti nõukogude heliloomingus üha enam kaasa rääkima uus generatsioon. Eino Tambergi, Jaan Kõha, Veljo Tormise, Heino Jürisalu, Jaan Räätsa, Anti Marguste, Boris Parsadanjani, Kuldar Singi jt. looming annab tunnistust selle põlvkonna märkimisväärsest andekusest. Nende teosed tõid eesti muusikasse ka uusi žanre, uusi kõlavärve ja kompositsioonitehnilisi võtteid.<sup>246</sup>

<sup>244</sup> E. Arro (1911–1979) on tuntud peamiselt laulukomponistina («Kodulinn Tallinn» jt.), aga ka oreliteoste ning koos L. Normetiga loodud operettide «Rummu Jüri» ja «Tuled kodusadamas» autorina. H. Lepnurm (sünd. 1914) on kirjutanud kantaate, instrumentaalteoseid jm.

<sup>245</sup> R. Pätsi (1899–1977) teostest on kõige levinumad koori- ja lastelaulud ning lasteoper «Kaval-Ants ja Vanapagan». Palju energiat on ta kulutanud ka meie koolimuusika edendamisele. V. Reiman (sünd. 1906) on loonud orkestri- ja klaveriteoseid, ooperi «Kauged rannad» jm. L. Austeri (sünd. 1912) teostest on tuntuimad balleti «Tiina» ja klaverikontsert. B. Kõrver (sünd. 1917) on oma viie operetiga («Ainult unistus», «Laanelill», «Teie soov, palun?», «1000 meetrit armastust», «Mees pisuhännaga») ja muusikalidega «Kapsad ja kuningad» ning «Kusagil Montparnasse'il» meie viljakaim operettkomponist. Tuntud on ka ta laulud, lastele pakub huvi sümfoonia «Võitlus Põhjakonnaga». A. Garšnek (sünd. 1918) on kirjutanud instrumentaal- ja vokaalsümfooniaid teoseid, kammermuusikat, lasteoperi «Vägev võlur» jm. E. Mägi (sünd. 1922) loomingus domineerivad instrumentaalteosed, millest tähelepanuväärseimad on sümfoonia ning variatsioonid klaverile, klarnetile ja keelpilliorkestrile.

<sup>246</sup> J. Kõha (sünd. 1929), viljakas ja mitmekülgne helilooja, on loonud kaks sümfooniaid ja teisi orkestriteoseid, klaverimuusikat, kantaaditriiloogia («Laul parteist», «Laul Leninist», «Laul kodumaast») jm. Laste hulgas on ülipopulaarne tema «Buratino laul». H. Jürisalu (sünd. 1930) äratas 1950-ndail aastail tähelepanu kolme eesti tantsuga sümfooniaorkestrile, millele lisandunud uutest instrumentaalteostest on kaalukaim sümfoonia «Pastoraalid». Vokaalsümfooniaises valdkonnas paistab silma «Hommikukantaat». A. Marguste (sünd. 1931) on meie järjekindlaim rahvusliku helikeele viljeleja, kelle loomingus on tähtsal kohal sümfooniad. Huvipakkuvad on ka tema «Runod» (I, II ja III) orkestrile. B. Parsadanjan (sünd. 1925) on samuti eelkõige sümfonist, kuid tähelepanu väärib ka ta ooper «Sool». K. Sink (sünd. 1942) on kirjutanud valdavalt lüürilisi uudse helikeelega kammerlikke teoseid: kantaadi «Aastaajad», kammer-sümfooniaid ja -ansambleid, laule jm.

Huvipakkuvaid teoseid on kirjutanud juba ka meie noorimad, alles hiljaaegu konservatooriumi lõpetanud heliloojad.<sup>247</sup>

Mitmeid meie heliloojate teoseid on menukalt esitatud teistes liiduvabariikides ja välismaalgi. Mitmete muusikute saavutusi on hinnatud kõrgete aunimetuste ja preemiatega. Lenini preemia vääriliseks tunnistati G. Ernesaksa tegevus kooridirigendina. NSV Liidu rahvakunstniku austav nimetus on antud heliloojatele H. Elleri, E. Kapile ja G. Ernesaksale ning lauljatele T. Kuusikule, G. Otsale, M. Voitesele ja H. Krummle. A. Kapp, G. Ernesaks, B. Kõrver, V. Reiman ja V. Tormis on NSV Liidu Riikliku preemia laureaadid. Hulk teoseid on ära märgitud Nõukogude Eesti preemia, ELKNÜ preemia ja muusikaalase aastapreemiaga, millele lisanduvad veel heliloomingu võistluste preemiad.

Juhtivaid isiksusi Nõukogude Eesti heliloojate hulgas ja aktiivsemaid muusikategelasi on Eugen Kapp (sünd. 1908). Eesti nõukogude muusikakultuuriga on ta seotud olnud selle kujunemisest kuni tänapäevani.

Esimesi juhtnööre loominguks sai E. Kapp oma isalt Artur Kapilt. Astrahanis, kus ta on sündinud ja kus algas ta koolitee, harjutas ta usinasti klaverimängu. Gümnaasiumiõpilaseks — nüüd juba Tallinnas, kuhu Artur Kapp asus poja 12-ndal eluaastal, — oli Eugen üle kooli pianist, kel jätkus ettevõtlikkust isegi väikese kooliorkestri organiseerimiseks. Sellest ajast pärinevad ka esimesed suleproovid heliloomingus. Kasvav huvi kompositsiooni vastu viis noormehe Tallinna konservatooriumi, kus tast sai isa õpilane.

Iseseisvat heliloojateed alustas E. Kapp kodanliku diktatuuri viimasel aastakümnel.<sup>248</sup> Kuid täiel määral vallandus ta loomejõud alles nõukogude korra tingimustes.

Erakordselt produktiivne oli Jaroslavli-periood. Siis kujunesid välja E. Kapi loomingu tähtsaimad teemad — rahva vabadusvõitlus ja isamaa ülistamine. Patriotismiideest on kantud mõlemad Jaroslavli-perioodi suuremad teosed — ooper «Tasuleegid» ja «Patriootiline sümfoonia» (I sümfoonia).

«Tasuleegid» on E. Kapi esimene ooper<sup>249</sup>. Teose kirjutamise ajendas Jüriöö ülestõusu 600. aastapäev, mida tähistati 1943. aastal. Ka ooperi süžee aluseks on sajandite eest Põhja-Eestis asetleidnud sündmused — talupoegade ülestõus feodaalide vastu.

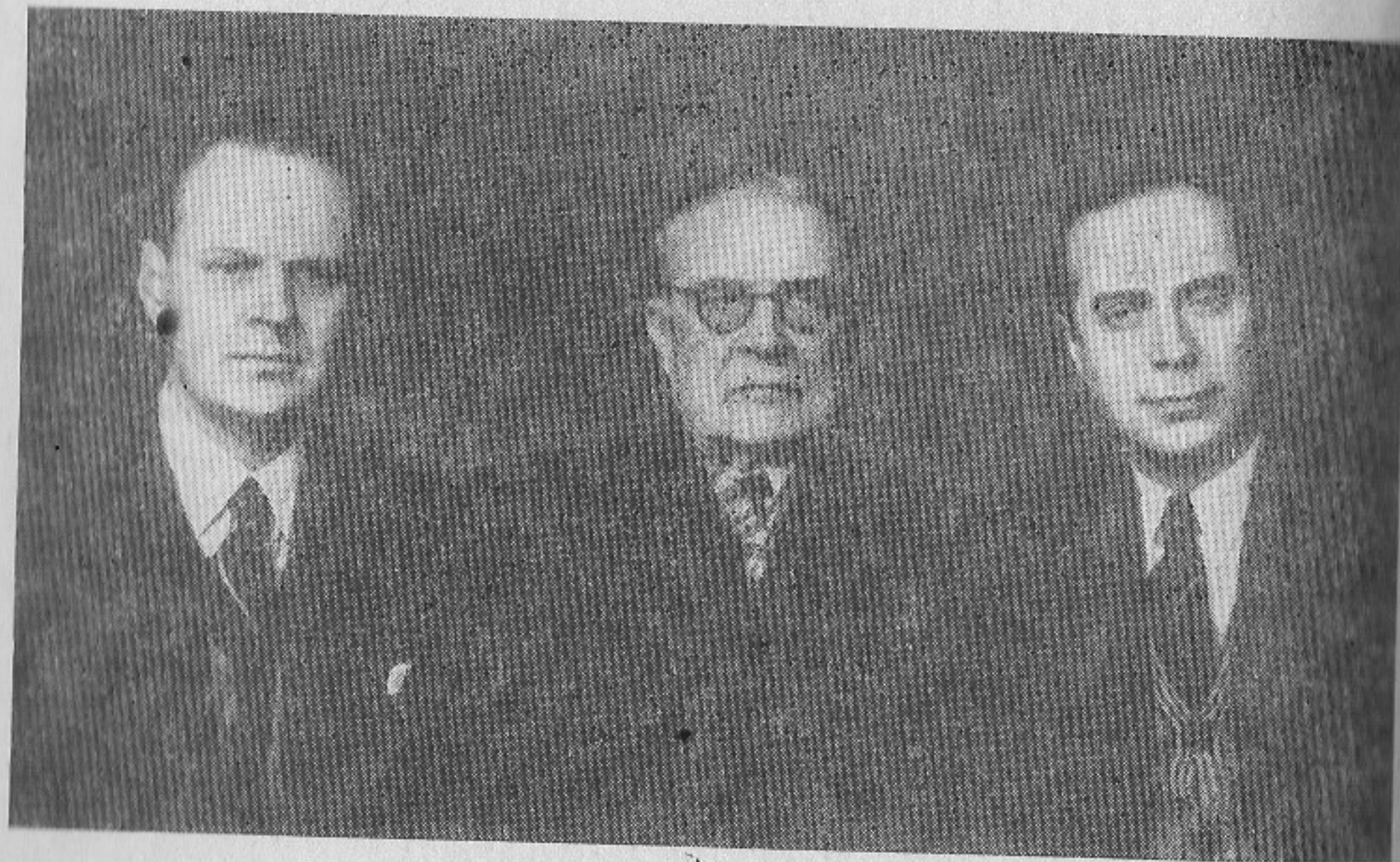
Tegevus algab küll rahulikus miljöös — noorte kiigepeol —, kuid juba siin tekib kokkupõrge jõhkra kupjaga, mis laseb aimata rahva südames hõõguvat vihatuld. Saabub noor vanem Vambo, kes on käinud ülestõusuks liitlasi nõutamas ja jutustab talupoegade rahunemist kogu maal. Hakatakse tegema ettevalmistusi ülestõusuks, mille tähtajaks on määratud järgmise aasta jüriöö. Konflikt rüütlitega teravneb Sirje ja Neeme

<sup>247</sup> Mati Kuulbergi (sünd. 1947) instrumentaalteosed, balleti «Mont Valérien» (1972), Alo Põldmäe (sünd. 1945) balleti «Merineitsi» (1947), Raimo Kangro (sünd. 1949) ooperid «Imelugu» (1974) ja «Õhver» (1981), kantaat «Au võitjaile» (1975), Lepo Sumera (sünd. 1950) balleti «Anselmi lugu» (1978) jt.

<sup>248</sup> E. Kapi tolleaegsesse loomingusse kuuluvad peamiselt kammer- ja mõned lühemad sümfooniaid teosed.

<sup>249</sup> «Tasuleegid» esietendus «Estonias» 1945. a. suvel Eesti NSV vlienda aastapäeva pidustustel.





Kolm Kappi: (paremalt) Eugen, Artur, Villem

pulmapeol. Rõõmsa peo katkestab relvastatud mõisasulaste tulek, kes püüavad kasutada häbitavat feodaalset tava — esimese õõ õigust — ja nägusat mõrjat mõisa viia. Sirje uputab enese, et pääseda alandusest. Rahva viha on puhkemas lõkkele ning ooper lõpebki ülestõusuga. Loss vallutatakse ja otsustatakse minna Tallinna alla, et ühineda eestlaste suurmalevaga.

«Tasuleegid» on rahvaoper, kus suur tähtsus on massistseenidel ja kooridel. Osa neist on olustikulist laadi, teine osa seotud ülestõusumeeoludega. Rahva võitlusvaim ja mehisus väljendub kõige jõulisemalt «Tasujate marsis». Selle vaikselt algava, kuid võimsaks areneva koorilauseks on eesti muistne orjalauluviis, mis ilmub juba orkestri sissejuhatuses.<sup>250</sup>

#### Näide 229

Moderato quasi Marcia



<sup>250</sup> Sama meloodia esineb Artur Kapi I sümfoonia ning tema soovitusel ka E. Kapi konservatooriumilõputöös — sümfoonilises poeemis «Tasuja».

Ooperis on mitu väljendusriikast aariat. Tuntuim neist on Neeme tundeküllane ja lüüriline armastusaaria:

#### Näide 230



Uks E. Kapi loomingulikke on viimane ooper «Rembrandt»<sup>251</sup>. Mõjuv on nii muusika kui ülesehitus. Varasemates ooperites köitis E. Kappi esmajoones ajalooline ainek<sup>252</sup>, «Rembrandt» on psühholoogiline ooper kunstnikust ja kunstiloomingu probleemidest. Kuulsa hollandi maalikunstniku otsingute ja isikudraama kaudu väljendub läbi aegade püsinud vastuolu uue, seiskunud tavasid purustava kunstiloomingu ning ümbritseva keskkonna ja harjumuslike kunstitõdede vahel.

E. Kapp on loonud meeldivaid lavateoseid ka noorele kuulajale. Tema «Talvemuinasjutt»<sup>253</sup> on meie esimene lasteoper. See on rõõmus lugu eidest ja taadist, kes meisterdasid endile lumest tütrekese. Ooperi muusikast on eriti populaarseks saanud imearsti humoorikas rohusegamisaaria ja mitmed koorid, mis põhinevad tuntud lastelauludel («Küll on kena kelguga», «Marjule» jt.). Lastemuusikal «Rukkilillesuvi», mille sündmused kulgevad õpilasmaleva miljöös, on mõeldud ettekandmiseks kooliõpilaste endi poolt.

Kõige tähtsama koha E. Kapi mitmekülgses loomingus hõlmavadki lavateosed. Peale ooperite kuulub nende hulka veel kaks balletti — «Kalevipoeg» ja «Kullaketrajad», millede helikeel põhineb rahvaviisidel. Mõlemas balletis, eriti «Kalevipojas», leidub rohkesti rahvuslikus maneeris rühmatantse.

Uks populaarsemaid nende hulgas on karjala neidude tants «Kalevipojast» (pildis, mille tegevus toimub Soome sepa juures). Selle kauni lüürilise tantsu muusikalise materjalina on E. Kapp kasutanud originaalset karjala tantsuviisi:

<sup>251</sup> «Rembrandt» esietendus «Vanemuises» 1975. a.

<sup>252</sup> «Tasuleekidele» järgnenud ooperid «Vabaduse laulik» ja «Tabamatu» kajastavad samuti eesti rahva ajaloolist võitlust vabaduse eest, kuid nende teoste sündmused arenevad lähemas minevikus, Suure Isamaasõja ajal fašistide poolt okupeeritud Eestis.

<sup>253</sup> «Talvemuinasjutt» on loodud 1958. a.



Näide 231



Samast pildist pärineb teine laialdaselt tuntud tants, energilise ja mehise muusikaga «Möökade tagumine». Ka selle tantsu meloodias võib tunnetada rahvuslikkust:

Näide 232



Tervet tantsu läbiv ostinaatne saaterütm annab edasi sepatöö hoogsat rütmi:

Näide 233

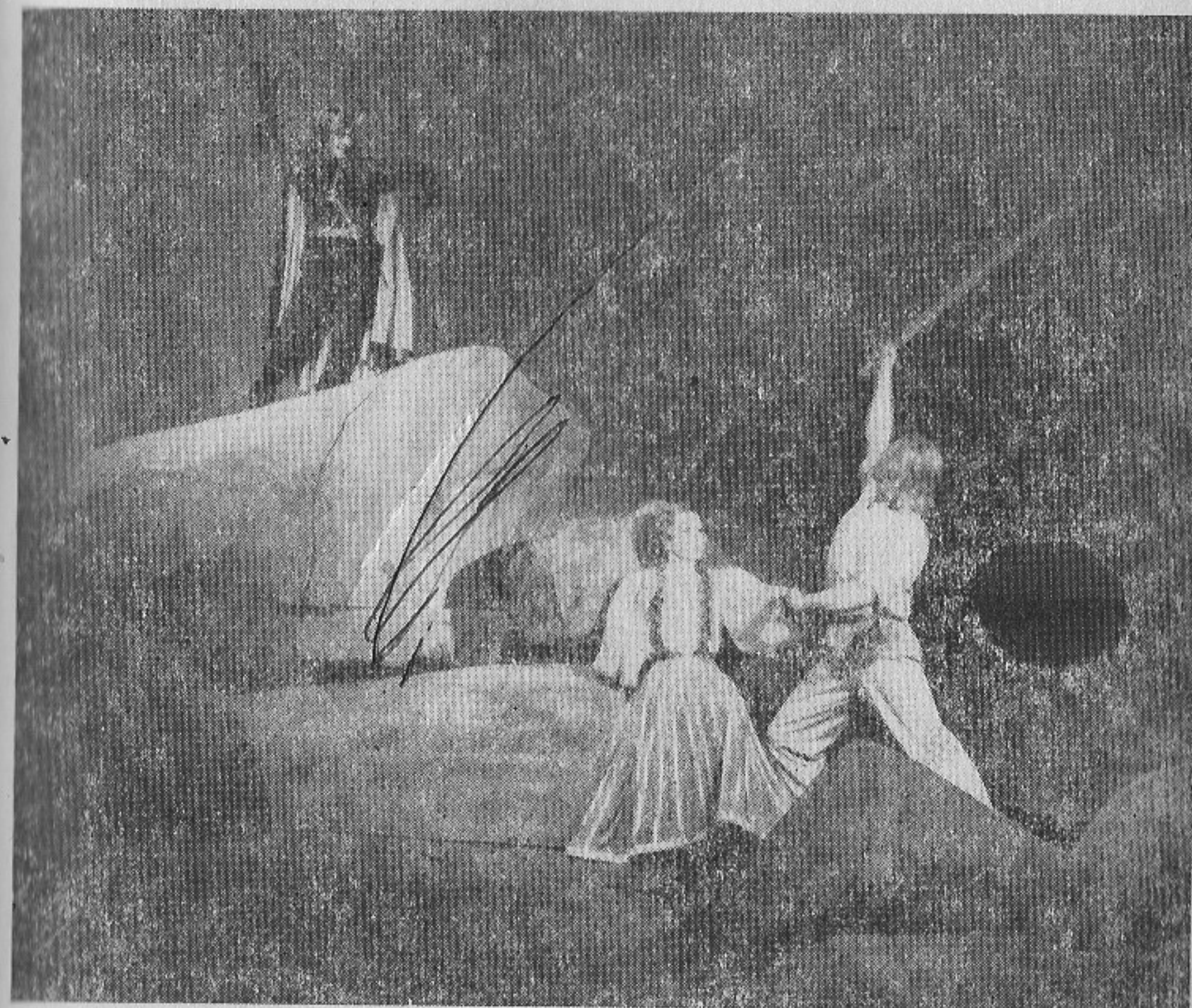


Palju on E. Kapp loonud ka soolo- ja koorilaule (nende hulgas laulupeokantaadid «Rahva võim» ja «Läänemeri — rahumeri») ning mitmesugust instrumentaalmuusikat — ulatuslikke sümfoonilisi teoseid, kammeransambleid kui ka miniatuure klaverile, viiulile ja teistele instrumentidele. Tuntud klaveripalade tsükli «Tallinna pildid»<sup>254</sup> kümne osa hulgas on lüürilisi loodusemaalinguid («Kadriori kevadel», «Linda kivi», «Õõ reidil»), dramaatilisi pilte («Pikk Hermann», «Rus-salka») ning tänapäevase Tallinna elurõõmust pulbitsevaid palu («Pioneeride marss»<sup>255</sup>, «Teatejooks» jt.).

Väga aktiivne on E. Kapp olnud ka teistel muusikaalu aladel. Suure

<sup>254</sup> «Tallinna pilte» esitatakse ka sümfooniaorkestriga dirigent K. Raudsepa orkestratsioonis.

<sup>255</sup> J. Smuuli teksti kasutades kohandas E. Kapp «Pioneeride marsi» muusika plaanilauluks «Noorte mitsuurilaste marss».



Stseen E. Kapi balletist «Kalevipoeg»

Isamaasõja ajal oli ta Eesti NSV Riiklike Kunstiansamblite energilise-  
maid organiseerijaid. Pärast Nõukogude Eesti vabastamist pühendas ta  
Eesti Nõukogude Heliloojate Liidu esimehena palju energiat okupat-  
siooni ajal soiku jäänud muusikaalu mitmekülgsel organiseerimisele.

Tallinna Riikliku Konservatooriumi õppejõuna on ta aidanud noori  
muusikuid kasvatada, kümme aastat olid tema kanda rektorikohus-  
tused.

G. Ernesaks — üld-  
tuntud koorijuht ja  
viljakas vokaal-  
komponist

Populaarsemaid kujusid Nõukogude Eesti muusi-  
kute peres on Gustav Ernesaks (sünd. 1908).  
G. Ernesaks on mitmekülgne muusik, keda tuntakse  
lisaks tema kolmele peamisele tegevusalale —  
koorijuhtimine, helilooming ja muusikapedagoogika — ka vaimuka sõna-  
meistrina, rahvaesindajana valitsusorganeis jne.



G. Ernesaksa tegevus kutselise muusikuna algas 1930-ndatel aastatel, pärast Tallinna konservatooriumi muusikapedagoogika osakonna lõpetamist. Selles osakonnas valmistati ette keskkoolide muusikaõpetajaid. G. Ernesaks tegutses kõrvuti muusikaõpetaja tööga ka mitme koori juhina ja jätkas õpinguid konservatooriumis prof. A. Kapi kompositsiooniklassis. Nii kujunes ta muusikalises tegevuses juba algusest peale kolm põhilist suunda.

Eriti laialdase kuulsuse saavutas G. Ernesaks koorijuhina. Tallinna dirigentide hulgas hakkas ta silma paistma juba 30-ndatel aastatel. Sel ajal oli talle suurimaks tunnustuseks kutsumine ühe tolleaegse eliitkoori — Tallinna Meestelaulu Seltsi dirigendiks. Suure Isamaasõja ajal laulsid Jaroslavlis G. Ernesaksa juhatusel Eesti NSV Riiklike Kunsti-ansamblite koorid. Üldrahvaliku tunnustuse saavutas G. Ernesaks pärast sõda Eesti NSV Riikliku Akadeemilise Meeskoori dirigendina. Selle kooriga on ta lahutamatu seotud ja siin on ta andnud oma parima. 1944. a. oli ta koori organiseerija, tänapäeval on ta koori peadirigent ja kunstiline juht, kelle taktikepi all on lauldud arvukatel kontsertidel, sealhulgas ka kontserdireisidel välismaal. Lauluhuviliste kõige laiemate hulkade vaimustatud poolehoidu on G. Ernesaks võitnud kui laulupidude organiseerija ja energiline üldjuht, kelle hoole all on kõikidel sõjajärgsetel üldlaulupidudel olnud kõige massilisem kooriliik — ühendkoorid. Koorijuhina on G. Ernesaks saavutanud kõrgeima tunnustuse: 1970. aastal anti talle Lenini preemia viimaste aastate kontserdikavade eest.

Ka G. Ernesaksa helilooming on tihedalt seotud koorijuhitegevusega. Praktiliselt tegutseva koorijuhina, kes tunneb hästi koori võimalusi, on ta eriti suurt tähelepanu pööranud koorilauludele. Tal on neid 200 ümber, üle poole neist meeskoorilaulud. G. Ernesaksa loodud on ka Nõukogude Eesti hümn muusika.

Mitmed G. Ernesaksa laulud on populaarsed. Juba 30-ndate aastate esimesel poolel saavutas tormilise menu «Hakkame, mehed, minema». Vaevalt oli laul jõudnud avalikkuse ette, kui algas tema triumfikäik meeskoorikontsertide lõök- ja traditsioonilise lõpunumbrina. See rahvapärane, veidi humoorikas laul viis G. Ernesaksa 1938. a. esimest korda ka üldlaulupeo dirigendipulki.

Veelgi levinum on Suure Isamaasõja ajal kirjutatud segakoorilaul «Mu isamaa on minu arm» (loodud L. Koidula 100. sünniaastapäeva puhul). Sütitavad sõnad ning lihtne, kuid ülev ja hingestatult meloodiline muusika ühinevad siin isamaa-armastuse sügava tunde haaravaks väljendajaks.

G. Ernesaks on esmajoones lüürilik. Mõttlik-lüüriline tundelaad koos laulva meloodiaga, nagu laulus «Mu isamaa on minu arm» või poeetilistes looduspiltides «Päike vajus pärnapuule», «Ohtu rannas» jt., on ta loomingule eriti iseloomulik. Teisest küljest on G. Ernesaksale omane muhe rahvalik huumor. See joon on eriti tugev sõjajärgse perioodi loomingus, kuhu kuuluvad sellised tuntud naljalaulud nagu «Nääriskokk» ja «Mind kutsuti pulma». Nende ja paljude teiste laulude aluseks («Meie kolhoosis on pulmad», «Ära kipu kilteriksi» jt.) on rahvaviisid. Tugev side rahvalaulude ja külapiirilugudega on G. Ernesaksa loomingule samuti omane.

Lühemate koorilaulude kõrval on G. Ernesaks kirjutanud ka ulatuslikumaid kooriteoseid — kantaate ja süite. Tähelepanuväärseim neist on meeskoorisüit «Kuidas kalamehed elavad» (J. Smuuli tekst). Teose üheksas laulus kajastuvad meremaalingute taustal kaluri tööpäev, ta tunded ja mõtted. Süidi kulminatsiooniks on V osa — meisterlik «Laine tõuseb, laine vaob» («Torm»). Kuivõrd hästi annab muusika siin edasi nii rahulikult voogava mere võimsust kui laintemõllu ja tormiraevu!

G. Ernesaksa teened eesti koorimuusika arendamisel on suured, kuid ka ooperikomponistina ei ole ta panus väike.

G. Ernesaksa on köitnud kahesugune ainek — ajalooline ja koomilis-olustikuline. Nii kajastuvad «Tuleristsetes» 1905. a. revolutsiooni sündmused ning «Pühajärves» ja «Tormide rannas» rahva võitlus feodaalide vastu. «Käsi käes» on muhe lugu kolhoosielust<sup>256</sup>, «Kosilased Mulgimaalt» toredate koomiliste tegelastega rahvalik ooper, mille aluseks on E. Vilde jutustus «Vigased pruudid».

G. Ernesaksa parim ooper on «Tormide rand». Ooperi aluseks on 150 aastat tagasi Hiiumaal asetleidnud sündmused. Legendaarse kuulsusega Ungu krahv, kellest rahvasuu teab rääkida hulga hulle lugusid, meelitab valesignaalide abil laevu karile, et röövida nende lasti. Krahvi juurest põgenenud pärisorja Leemeti õhutusel alustavad hiidlased võitlust julma krahvi vastu, hävitavad ta tuletorni ja uputavad südame tu mereröövli.

«Tormide ranna» nagu G. Ernesaksa teistegi ooperite tugevaks küljeks on esmajoones hea kooritundmisega kirjutatud rahvastseenid. Nii on kogu eesti ooperiliteratuuri parimaid rahvaelupilte «Tormide ranna» üldtuntud kõrtsistseen, mille tantsude hoos ja jutumeeste naljalugudes vallandub hiidlaste kuulus huumorimeel. Kõrtsistseen koosneb neljast numbrist: kalurite koor («Vaata kus vanast' olid laevad»), Saare Juhani laul («See jutt on kurb»), kõrtsimehe naljalaul kooriga («Vanasti, kui maailm loodi») ja tants. Kõigi nende numbrite muusika tugineb rahvaloomingule.

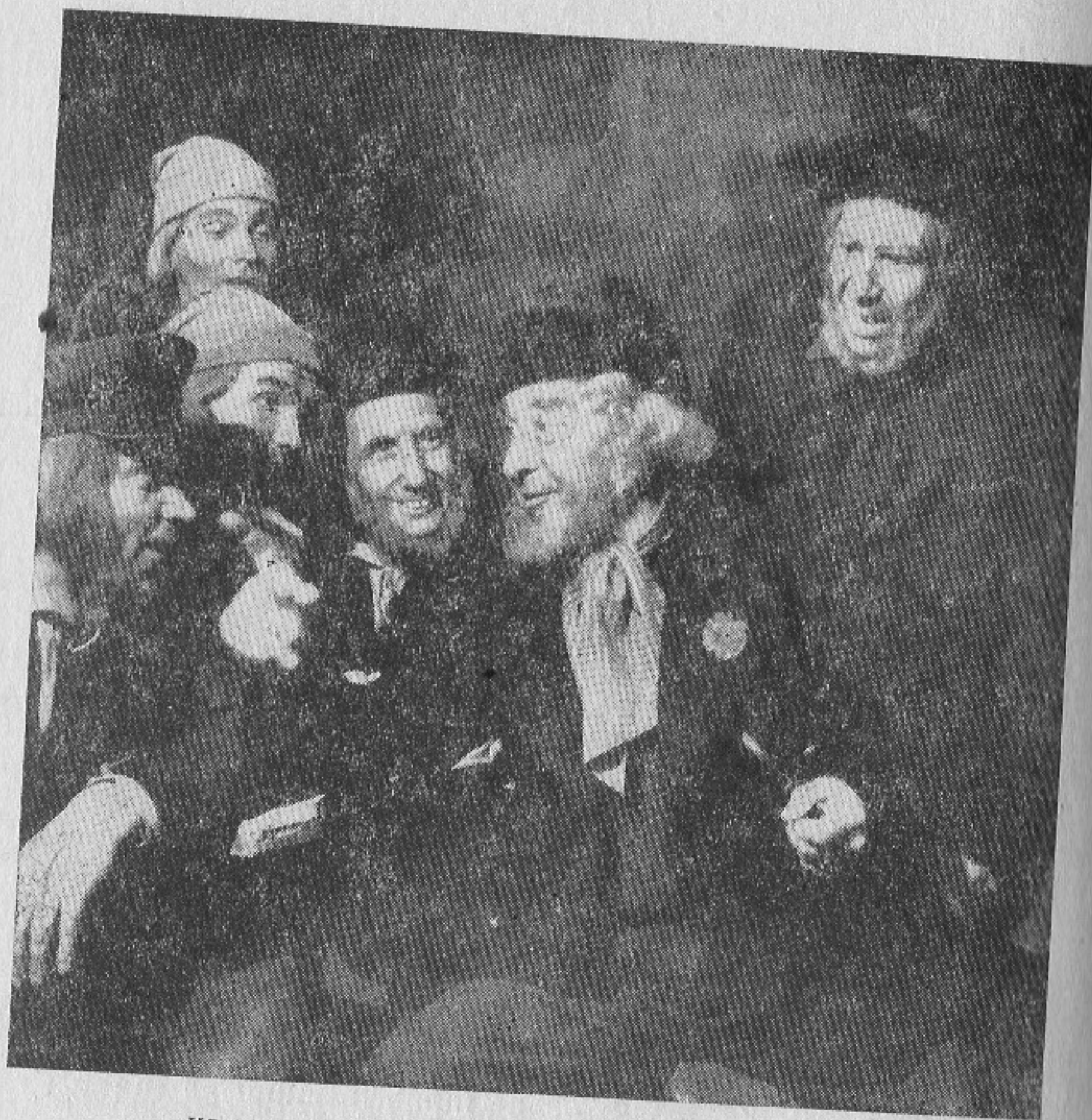
Mitmed aariad ooperist «Tormide rand» on leidnud koha meie lauljate repertuaaris. Eriti populaarne on vene piirivalvekapteni Petrovi aaria. Petrovi poolehoid kuulub rahvale. Ta tunneb sügavalt kaasa hiidlaste raskele orjale. Aarias jutustab Petrov saarerahvale oma kodumaast, selle steppide avarusest ja rahvast, kes vaevleb samuti orjuses. Muusikas on vene rahvalaulule omast tundeüllust, meloodilist laiust ja avarust.

#### Näide 234



<sup>256</sup> 1965. a. üldlaulupeo raames toimunud vabaõhuetenduse jaoks kohandas G. Ernesaks ooperi «Käsi käes» päevakohase sisuga laululooks «Mari ja Mihkel».





Kõrtsistseen G. Ernesaksa ooperist «Tormide rand»

Lisaks koorilauludele ja 5 ooperile, oma loomingu kahele tähtsamale alale, on G. Ernesaks kirjutanud ka mõned soololaulud. Tuntuimad neist on «Hämarunud rannal», «Aila valgete kaskede» ja «Pää kohal toomeke» — kõik hellalt lüürilised teosed.

Oma kolmandal põhitegevusalal, muusikapedagoogika, alustas G. Ernesaks keskkooli lauluõpetajana. Kuid juba enne sõda sai ta Tallinna Konservatooriumi õppejõud koorijuhtimise alal. 1946. a. alates kannab ta professori tiitlit. G. Ernesaksal on eriline võime õpilasi kaasa haarata ja neid innustada, rääkimata kogemustest, mida tal on rikkalikult jagada.

V. Kapi panus  
Nõukogude Eesti  
helikunsti

Kodanliku diktatuuri lõpuaastail, ligi kümmekond aastat hiljem kui E. Kapp ja G. Ernesaks, alustas oma muusikalist tegevust Villem Kapp (1913–1964), kes oli asja lõpetanud oreliõpingud Tallinna

Konservatooriumis. V. Kapi talent puhkes õitsele Suure Isamaasõja järgsel perioodil, mil ta omandas professor H. Elleri klassis kõrgema muusikalise hariduse veel teisel erialal — komponistina.

V. Kapi loominguline tegevus kestis umbes 25 aastat. Selle aja jooksul kirjutas ta mitmesuguseid teoseid, alates vokaal- ja instrumentaalminiatuuridest ning lõpetades suurteoste — sümfooniade ja ooperiga.

Kõige populaarsema osa V. Kapi pärandist moodustavad koori- ja soololaulud. Sellised koorilaulud nagu «Kaluri laul», «Kajakas», «Laena mulle kannelt, Vanemuine», «Voogavad põllud» jt. kuuluvad meie laulukooride põhirepertuaari. Erilise tunnustuse on võitnud ulatuluslik poeem «Põhjarannik» — üks eesti paremaid meeskooriteoseid, mille võimas ja mehine muusika on korduvalt vaimustanud mitte ainult Nõukogudemaa, vaid ka välisriikide koorimuusikasõpru. Teine suurem kooriteos — segakoorikantaat «Kevadele» — kanti pidulikult ette helilooja 50. sünnipäeval. Ei osatud siis aimata, et see meeolukas lüüriline teos saab V. Kapi luigelauluks, et täiel loomingulisel õitsengul oleva helilooja eluküünal kustub enne uut eluaastat.

Laialt on tuntud paljud V. Kapi soololaulud. Hellast lüürilisest tundeist kantud romansid «Kui lõpeb suvepäeva viimne vine» (tsüklist «Onnelik päev») ja «Lumehelbeke», avara hingusega «Sa tulid», dramaatiline ballaad «Vang», rahvalik «Sina, kena tammekene» jt. kõlavad sageli meie lauljate ettekandes.

Suurematest teostest on silmapaistvaimad II sümfoonia — romantilise kallakuga viisirikas teos — ning ooper «Lembitu». See on V. Kapi ainus ooper. Teos käsitleb eestlaste võitlust saksa orduvägede vastu.

V. Kapi helilooming võlub siirusega. Oma mõtteid ja tundeid annab ta edasi enamasti lüürilises laadis, lihtsalt, vahetu emotsionaalsuse ja südamekusega. Väga iseloomulik tema loomingule on meloodilisus. Voogav viisirikkus, sageli rahvusliku värvinguga, on omane nii instrumentaal- kui ka vokaalteostele. Helikeeles kaldub ta romantilise väljenduslaadi poole.

Kõrvuti heliloominguga ja pedagoogitööga Tallinna Riiklikus Konservatooriumis oli V. Kapp aktiivselt tegev Eesti NSV Heliloojate Liidu juhatuses. Nii on ta andnud meie nõukogude helikunsti arengusse oma panuse mitmel alal.

Uued teed  
Nõukogude Eesti  
muusikas

50-ndate aastate keskel oli Nõukogude Eesti heliloomingus tunda värskeid tuuli. Nende toojaiks olid uue põlvkonna heliloojad — E. Tamberg, V. Tormis, J. Rääts jt., kelle teosed leidsid märkimist üleliidulises ulatuses.

Selle põlvkonna heliloojaid iseloomustab kaks uut joont. Esiteks soov uuendada helikeelt ja olemasolevaid žanreid. Julgelt kasutavad nad kaasaegse kompositsioonitehnika mitmesuguseid, ka kõige teravamaid võtteid. Samuti on nad toonud eesti heliloomingusse mitu uut žanrit — ballett-sümfoonia, džäss-sümfoonia, orkestrikontserdi, lavalise oratooriumi, deklamatooriumi jt. Teiseks jõuab nende loomin-



guga eesti muusikasse meie kõige vahetum kaasaeg. Tunnetades erksalt tänase inimkonna probleeme ning tehnika- ja kosmoseajastu tormilist tempot ja erutavat olemust, tõid nad eesti muusikasse uue, kaasaegseid sündmusi kajastava temaatika ja uued kujundid.

E. Tamberg — tänapäeva tugevaimaid eesti sümfoniste

Esimesena suundus uutele radadele Eino Tamberg (sünd. 1930)<sup>257</sup>. Ta otsib pidevalt uusi väljendusvorme ja -vahendeid ning on rikastanud eesti heliloomingut mitme huvitava teosega.

Esimeseks tähelepanuväärseks saavutuseks oli *Concerto grosso* (1956), mis sai Moskva noorsoofestivalil kuldmedali ja viis noore autori juba ka rahvusvahelisele areenile.

*Concerto grosso*'s elustub üks sümfoonilise muusika vanimaid, XVII–XVIII sajandil laialt levinud liike — kammerliku iseloomuga mitmeosaline žanr, mis on üles ehitatud orkestri ja soleerivate instrumentide vastandamisele. E. Tamberg on andnud vanale vormile tänapäevase kõlarüü. Nüüdisaja muusikale omastes hoogsates rütmides, vihkalt vahelduvais orkestrivärvides ja julges harmoonias ei peegeldu möödunud sajandite elutaju, vaid meie aja vaim.

Teos on kolmeosaline. Soleerivaid instrumente on kuus: flööt, klarnet, fagott, saksofon, trompet ja klaver. Neile vastandub keelpilliorkester koos harfi ja löökpillidega. Kogu teoses valitseb nooruslik, teotahteline vaim. See ilmneb juba esimestest taktidest.

#### Näide 235



See trompeti fanfaarne teema, mis kõlab nagu kuulamakutse, on sissejuhatuseks I osale. Hoogu ja energiat tulvab ka peateemast, mille esitab klarnet:

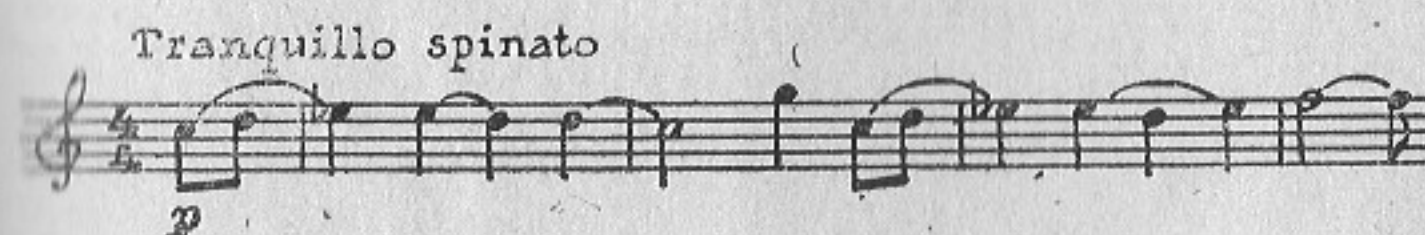
#### Näide 236



Aktiivne tegutsemine jätkub kuni kõrvalteemadeni, ehkki peateema saab vahepeal saksofoni esituses pisut mahedama värvingu. Kõrvalteemasid on kaks. Esimest — valtsat lihtsat nukravõitu viisi — laulab läbipaistval orkestritaustal viiul:

<sup>257</sup> E. Tamberg lõpetas konservatooriumi prof. E. Kapi õpilasena 1953. a.

#### Näide 237



Teist kõrvalteemat, mille meloodia on ilmses suguluses esimesega, aga samal ajal ka üldtuntud «Kaera-Jaani» viisikäänuga, mängib flööt:

#### Näide 238



Kõrvalteemadest kandub mõtterahu ja vaikust. Kuid uuesti virgub liikumistahe. Fagott, madal ja pisut toriseva tämbriga pill, püüab peateemat meenutades seda tantsuliseks muuta, kuid mõjub oma tahtmises graatsiline olla veidi koomiliselt. Siit algab kõige pingelisem osa — töötlus, mis on üles ehitatud sooloinstrumentide tämbrite kontrastile. Üksteise järel saavad sõna kõik kuus soolopilli, et muuta ja arendada teemasid ning anda neile uusi värve. Uued orkestrivärvid ja neist tulenevad meeleolunüansid valitsevad ka repriisis, mis oma ülesehituselt algusest palju ei erine.

*Concerto grosso* aeglane II osa kandub hoopis teise emotsionaalsesse sfääri: siin valitseb mõtlik enesesepöördumine. Osa alguses kõlav kõhklev küsimus muutub lõppjärgus piinavaks mõtteks. Vaid keskmises episoodis väljendab avara hingusega valss õnnetunnet. III osa on taas tulvil tegevust ja rõõmu, mida väljendavad tokaatalikult energilised rütmid ning neis aeg-ajalt kõlavad rahvatantsuviisi elemendid.

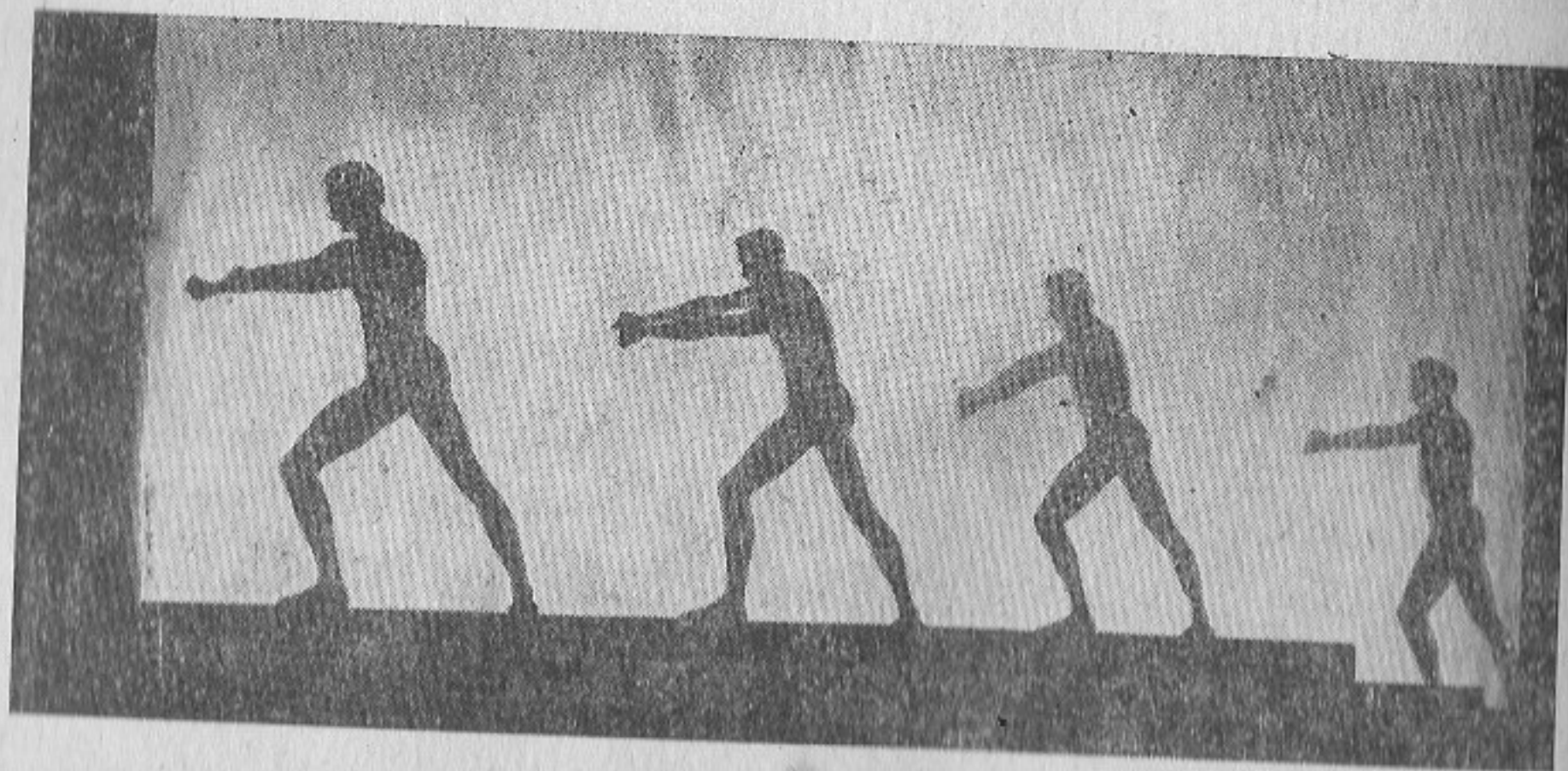
E. Tambergi senisest loomingust on kõige laialdasemat huvi äratanud «Ballett-sümfoonia» (1959). Juba esietendusel, mis toimus Saksa DV-s, oli teosel hiigelmõõdu.

«Ballett-sümfoonia» on uudne ja omapärane teos, mis ühendab kahe žanri — balleti ja sümfoonia omadused. Seetõttu võib teda ette kanda nii teatrilaval kui ka sümfoonilise teosena. «Ballett-sümfoonial» puudub sündmustik. «Püüdsin muusika sümfoonilisi vorme koreograafiaga ühendada süžee abita,» märkis E. Tamberg ise. Tema taotluseks oli luua teos, mis annaks inimese emotsioone edasi mitte konkreetsete sündmuste käigus, vaid abstraktses, mõtet üldistavas vormis. Inimese tundeelamused kajastuvad «Ballett-sümfoonias» noore tütarlapse elutunnetusena. Autori poolt antud epigraafi kohaselt kujutab teos «...üht muljete- ja elamusterikast päeva (selle sõna kõige avaramas mõttes) erksa ja vastuvõtliku hingelaadiga noore tütarlapse elus». «Ballett-sümfoonia» kolm osa on seotud päeva eri etapiga: I osa (Prelüüd) hommikuga, II osa (Skertso) keskpäevaga, III osa (Nokturn) on vastumine ööle, milles tehakse tagasivaade ilusale päevale. Kahes äärmises osas valitseb lüüriline tundelaad. Skertso, kõige rütmilisem ja energilisem osa, on üldistav pilt tööst ja töörõõmust.





Tütarlaps — E. Tambergi «Ballett-sümfoonia» peategelane

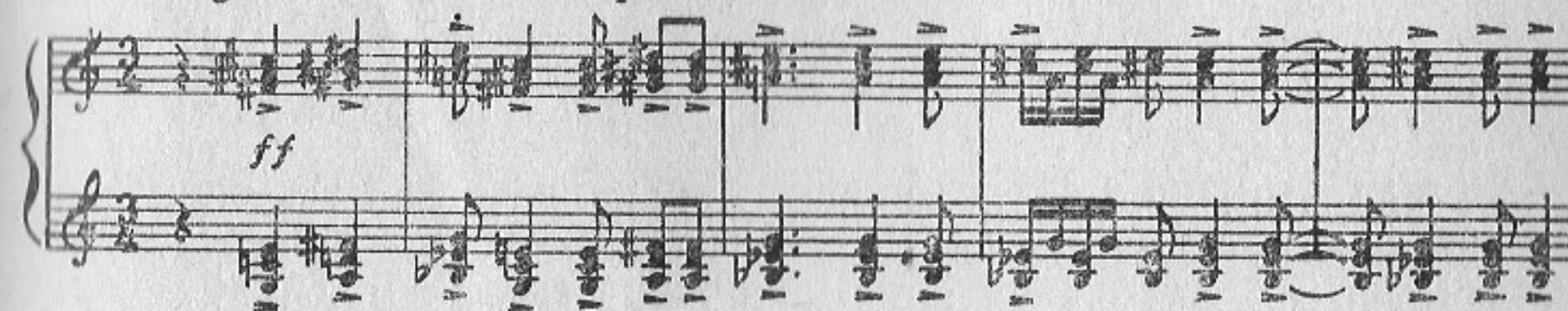


Stseen «Ballett-sümfooniast»

Skertso struktuuri aluseks on sonaativorm. Selle peapartii moodustavad tööritmi edasiandvad hoogsad teemad, neist tähtsaimana sünkopeeritud rütmis akordiline avateema

#### Näide 239

*Allegro con brio e sempre marcato*



ja hüpleva meloodiaga rühikas kujund, mille esitab saksofon:

#### Näide 240



Hoogsale töötegevusele vastandub lüürilise kontrastina vaikne valsisugemetega kõrvalteema:

#### Näide 241

*Poco grazioso*



Lüürikat on ka sonaativormi töötluses, kuid lüürilised meeleolud on vaid vahelduseks Skertso tormakale hoole. Muusika üldist dünaamilist liikumist nad endale ei alluta.

Uudsed on ka E. Tambergi teised balletid — «Poiss ja liblikas» (A. H. Tammsaare filosoofilise miniatuuri järgi) ja «Joanna tentata». Mõlemad on süžeeilised lavateosed ja erinevad selle poolest «Ballett-sümfooniast». Kuid neiski on peaaegu asetatud mitte välistele sündmustele, vaid inimese tundeelamustele.

Eriti väärib tähelepanu «Joanna tentata» (1970). Selles keskaja rusuvas kloostrimiljööis areneva tegevusega balletis käsitletakse



ajastu traagilist probleemi: inimliku õnne ja hingelise vabaduse ning tundeid ahistavate usudogmade vastuolu. Balletis kõlab protest inimlikke tundeid hävitava usufanatismi vastu.

«Joanna tentata» libreto algallikaks on XVII sajandist pärit legendid ja kroonikad kuradite väljaajamisest ema Joannast ühes Prantsuse nunnakloostri. Noor, erksa vaimu ja elava fantaasiaga Joanna piinleb kloostri ahistavas õhkkonnas. Kuna kloostrist lahku mine on mõeldamatu, paneb ta oma elujanu vigurdamise, teeseldes, nagu oleksid temasse asunud kuradid. Balleti lõpp on traagiline. See on kahe noore inimese — Joanna ja preestri hingeline häving. Preester hullub, suutmata leida kompromissi inimliku armastuse ja usudogmade vahel. Joanna niigi vaevatud hing muserdub aga veelgi.<sup>258</sup>

Peale ballettide kuulub E. Tambergi lavamuusikasse kaks ooperit — «Raudne kodu» (1965) ja «Cyrano de Bergerac» (1976). «Raudne kodu» äratas tähelepanu kui omalaadne teos eesti senises ooperiloomingus. Uudsus ilmneb siin esmajoones vokaalses küljes, mis on poolretsitatiivne, minnes paiguti üle koguni tavaliseks kõneks. Koos sellega tõuseb orkestri osatähtsus. Nimetatud jooned on omased kaasaegsele ooperitüübile — muusikalisele draamale, mis eesti ooperiloomingus seni puudus.

«Raudse kodu» aluseks on E. Tammlaane samanimeline näidend, mis jutustab eesti meremeeste vastuhakust laevaomanikele Hispaania kodusõja päevil. Meeskond keeldub vedamast relvi frankistlikele mässajatele.

«Cyrano de Bergerac» on meloodilise muusikaga romantiline teos, milles on aariaid, laule ja teisi lõpetatud numbraid. Seega on see ooper üles ehitatud klassikalise nn. numbriooperi eeskujul.

«Cyrano de Bergerac» on loodud prantsuse näitekirjaniku E. Rostand'i samanimelise romantilise värssdraama järgi. Cyrano on ajalooline isik. Ta on luuletaja ja kadett, kelles ühenduvad uhke ja hulljulge mõõgakangelane ning hella- ja peenetundeline poeet. Cyrano õnnetus on tema näotult suur nina, mille pärast ta ei suuda kaunile Roxane'ile elu lõpuni kõnelda oma tundeist. Roxane määrab Cyranole kohtamise, kuid mitte huvist tema, vaid ilusa Christiani vastu, kes teenib Cyranoga ühes kompaniis ning keda Roxane palub Cyranol oma kaitse alla võtta. Roxane ootab Christianilt armastuskirju, Christianil aga puudub sõnaosavus. Cyrano aitab teda, kirjutades tema eest Roxane'ile kauneid kirju. Neisse paneb ta oma ülla hinge ja suure tunde Roxane'i vastu. Christian langeb lahingus. Cyrano aga vaikib oma tundeist, loeb vaid kloostriisse asunud Roxane'ile teda külastades Christiani kirju. Alles aastaid hiljem, Cyrano surmahetkel, taipab Roxane, kelle hing peitus neis kauneis kirjades.

Värskust ja uudsust hoovab E. Tambergi teistestki teostest. Uue žanri — lavalise oratooriumiga rikastus eesti muusika tema «Kuupaisteoratooriumi» (1962) näol. Vana kontsertoratoorium on siin ühendatud draama- ja tantsuelementidega.<sup>259</sup>

E. Tambergi väljapaistvamate teoste hulka kuulub ka tema 1. ja seni ainus sümfoonia (1978).

Kokku võttes on E. Tamberg loonud sisult ja vormilt erinevaid teoseid

<sup>258</sup> Sõnal *tentata* on mitu tähendust — «piinatud», «vaevatud», «kiusatud», «ahvatletud», mis on kõik seotud Joanna hingeseisunditega.  
<sup>259</sup> «Kuupaisteoratooriumi» esitavad orkester, laulu- ja kõnekoor, solistid, draamantitlejad ja balletirühm.

(lisaks nimetatuile veel romansse, draama- ja filmimuusikat, klaveriteoseid jm.). Ent juhtiv koht tema loomingus kuulub sümfoonilistele teostele ja mitme kunsti liigi sünteesil põhinevatele suurvormidele. Neis tulevad kõige paremini ilmsiks E. Tambergi kui komponisti tugevad küljed: sümfonistitalent, mõttesügavus ja otsiv vaim.

Sisukas ja mõttesügav on Veljo Tormise (sünd. 1930)<sup>260</sup> looming. Kuid erinevalt E. Tambergist etendavad laiemat sümfoonilist arendust nõudvad vormid tema teoste hulgas väiksemat osa. V. Tormis on praegu meie kõige silmapaistvam ja omalaadsem koorikomponist.

Tema koorilooming on küllalt suur ja mitmepalgeline. Siin on nii sisult kui helikeelelt lihtsamaid ja keerulisemaid, suuremaid ja väiksemaid teoseid. Kirjutanud on ta kõikidele kooriliikidele. Saavutuseks oli juba diplomitöö — kantaat «Kalevipoeg». Seejärel äratasid tähelepanu süit «Kihnu pulmalaulud» segakoorile, meeskooriteosed «Hamleti laulud» I ja II, «Meestelaulud» ja «Maarjamaa ballaad», tsükliid «Looduspildid» (naiskoorile) ja «Eesti kalendrilaulud» (mees-, nais- ja segakoorile) ning mitmed teised teosed. 1974. a. anti V. Tormisele poeemide «Maarjamaa ballaad» ja «Raua needmine» ning kantaadi «Lenini sõnad» eest NSV Liidu Riiklik preemia.

V. Tormise koorilooming jaguneb folkloorseks ja mittefolkloorseks, kusjuures domineerivad folkloorseid teosed. Rahvuslik helikeel ja tundelaad on V. Tormise teoste põhiomadusi. M. Saare ja C. Kreegi traditsioonide jätkajana ning edasiarendajana pöördub ta järjekindlalt rahvamuusika allikate poole, kasutades kas originaalviise või sulatades nende sugemed oma isikupärasesse stiili. Sageli ühendab ta rahvamuusika elemendid tänapäeva kompositsioonivõtetega, mis annab tema teostele kaasaegse kõla.

Vanade rahvaviiside meisterliku töötlemise tipuks V. Tormise senises loomingus on «Eesti kalendrilaulud» (1967). Seda teost on tema eredalt rahvusliku iseloomu ja ulatuslikkuse tõttu nimetatud eesti oratooriumiks.

Teos koosneb viiest sarjast: «Mardilaulud», «Kadrilaulud», «Vastlalaulud», «Kiigelaulud» ja «Jaanilaulud». Allikmaterjaliks on vastavate kalendritähtpäevadega seotud, kuid eri maanurkadest pärit tavandilaulud. Vanade viiside omapära ning iga laululiigi iseärasused on helilooja hoolikalt säilitanud, kuid ühendanud tänapäevaste võtetega.

Eriti suur peopäev oli vanasti jaanipäev. «Jaanilaulud» on ka «Kalendrilaulude» kulminatsiooniks. Juba kõlalt on nad mitmekülgsemad: kui «Mardi-» ja «Vastlalaulud» on kirjutatud meeskoorile ning «Kadri-» ja «Kiigelaulud» naiskoorile, siis «Jaanilaulud» esitavad mõlemad koorid. Sari algab kogunemisega jaanitulele: sumedas suveõõs kõlab neidude laul ning kostavad külapoiste ja -tüdrukute hõiked. Tule ümber mängitakse ja loitsitakse. Haripunktiks on lõpulugu — paljuhäälnne «Jaanilaul», millele eelneb retsitatiivne loits «Tulesõnad».

<sup>260</sup> V. Tormis lõpetas Moskva Riikliku Konservatooriumi prof. V. Sebalini õpilasena 1956. a.



Vanale runolaulule tugineb ka variatsiooniline süit «Kihnu pulmalaulud» (1959). Tsükkel koosneb neljast laulust («Ei võõnneta elada», «Peiu pilkamine», «Ilu kaob õue pealt», «Sööge, langud»), mis kujutavad endast nelja eri meeleolus variatsiooni rahvameloodiale, mida helilooja kuulis Kihnu pulmas.

Kiiresti populaarseks saanud «Meestelaulude» (1965) aluseks on samuti rahvaviisid. Siin on helilooja kasutanud uuemat, vemmälvärsilist rahvalaulu ning -luulet (tekstid kohandanud P.-E. Rummo). Autorid ise ütlevad oma ülemealiku teose kohta järgmist: «Selle laulupuntra aluseks on möödunud sajandi teisel poolel ja selle sajandi alguses lauldud rahvalaulud, mida lauljad ise nimetasid lori- või külavahelauludeks või vemmälvärssideks või mõne muu nimega, koolitatud mehed aga uuemaks, hilisemaks või lõppriimiliseks rahvalauluks. Üht otsa pidi on sää- rased laulud jõudnud paberile ja helilindile, teine ots pole aga veel rahvasuuski valmis. Eeskujuks olnud sõnadele, viisidele ja viguritele pole meie suurt midagi juurde pannud...» Algselt oli teos mõeldud hari-liku kooritsüklina, kuid teda tuntakse ka mõnusa teatritükina. Laulude lavastaja K. Ird andis mõtte kirjutada «Meestelaulude» kõrvale ka «Naistelaulud». Idee sai teoks tosin aastat hiljem (1977). Seekord arvestas lavavõimalusi juba ka helilooja ise: «Naistelaulud» on lavateos koorile ja solistidele (tekstid ja stsenaariumi seadis J. Kaplinski). Seegi tsükkel põhineb folklooril, kuid erineb «Meestelauludest» kõigepealt selle poolest, et siin on aluseks vana regivärsiline rahvalaul. Peale selle on «Naistelaulud» pillisaateta (à cappella) ning kasutatud viisid (neid on 39) ei eraldu, vaid ühenduvad katkematuks ahelaks. Ka mõtlevad-laulavad naised tõsisematest eluasjadest kui lustakalt vemmälvärstitavad mehed.

V. Tormise suurim folkloorne lavateos on «Eesti ballaadid» (1980). Tegemist on uudse lavažanriga — kantaat-balletiga, milles ühen- duvad regilaul ja tants. Teose aluseks on ehtsad jutustavad (lühieepilised) rahvalaulud. Päril on need Eestimaa mitmest kandist, kuid neid ühendab mõte emast ja tütardest, ehk — kui avaramalt mõelda — naise saatusel. Teose põhiosades («Karske neiu», «Eksinud neiu», «Mehetapja», «Naise- tapja», «Kuldnaine», «Kalmuneiu») peituvad dramaatilised elutõed elavad läbi aegade. Seda rõhutab ka helilooja: «Mind haaras terav sisemine dramatism, mis peitub neis lüürilis-heietavateks, monotoonseteks peetud lauludes. Kui võtta vaevaks siseneda nende lugude olemusse, vaadata ränkade, tihtipeale veriste sündmuste taha, avanevad suured, igavikulised eluväärtused, moraalkategooriad, mida pole häbi võrrelda antiiktragöö- diates leiduvatega.» Muusikas ühenduvad ürgne ja tänapäevane: muistset regilaulu ei ole autor muutnud, kuid selle vahendajad ei ole need, kes vanasti, vaid meieaegne teatrikollektiiv — ooperisolistid, koor ja orkester ning tantsijad.

Rahvalaulu tähtsus V. Tormise loomingus on kasvanud teosest teo- sesse. Seejuures ei piirdu tema folkloorihuvi enam üksnes eesti muusikaga, vaid korduvalt on ta pöördunud ka teiste rahvaste pärandi poole (vadja, liivi, isuri). Eriti paeluv on sari ingerisooma rahvalaule segakoorile «Ingerimaa õhtud» (1979). Helilooja on säilitanud nii laulude alg-

kuju kui ettekande tavad. Teos on tugevalt teatraalne, meenutades oma- aegseid istjatseid, kuhu tuldi tantsima, laulma ja mängima. Dirigent tegutseb eeslaulja, koor ja solistid külarahva rollis. Sari on üles ehitatud põhimõttel A B A. Kõigis kolmes lõigus on igaühes kolm laulu. Äärmistes on need tantsulaulud, keskmises kaks kiige- ja ringmängulaul. Muusika on kahekihiline: ülemises hääles asub viis, mida laulavad põhiliselt naised, ning saatefoon, milles domineerivad meeshääled.

Rahvamuusikat propageerib V. Tormis ka koolikasvatuses, ta on koostanud kogumiku «Koolimuusika eesti rahvalauludest ja pillilugudest» (1977). See sari on mõeldud pedagoogilise repertuaarina algklasside muu- sikatundides.

Mittefolkloorsetest lauludest tõi eesti kooriloomingusse pöörde nais- kooritsükkel «Sügismaastikud» (1964). See lühilaulude sari kuulub liit- tsükklisse «Looduspildid»<sup>261</sup>. «Sügismaastike» värvirikaste meeleolumaa- lingute loomisel rakendas V. Tormis mitmeid modernse koorimuusika võtteid: teravdatud kooskõlasid, glissandot, kõnet, üminat, sosinat.

Meie meeskooriloomingu paremiku hulka kuuluvad «Hamleti lau- lud» (1965) ja «Maarjamaa ballaad» (1969). Filosoofilis-psühholoogilistes «Hamleti lauludes» on kahestunud tunded asetatud vastamisi kaheks jao- tatud koori abil. Veel dramaatilisem on «Maarjamaa ballaad». Selles ülipingelises ja ängistavas teoses väljenduvad Maarjamaa muistsete sõda- laste pingutused, Sakala nõtkumise ja Nurmekunna varisemise traagika.

V. Tormise otsiv natuur ilmneb ka 1970-ndate aastate lauludes: mit- meid neist ei saa enam liigitada kindlalt folkloorsesse või mittefolkloor- sesse rühma, sest üha tihedamalt on hakanud rahvamuusikast pärinev ja internatsionaalne ühte sulama. Kaks liini põimuvad näiteks «Pikse lita- nias» ja «Katkuaja mälestuses», eriti tihedalt aga poemis «Raua need- mine» (1972)<sup>262</sup>. Selles maagilises poemis peitub üks praegusaegse ühis- konna suurküsimusi: loova, rauda alistada suutva mõistuse rakendamine inimkonna hüvanguks või hävinguks.

Teine loominguala, millele V. Tormis koorimuusika kõrval tähele- panu osutab, on soololaulud, mis samuti jagunevad folkloorseiks ja mittefolkloorseiks. Viimased on enamasti lühikesed filigraanselt viimist- letud meeleolu- või mõttekillud, poetilised ja varjundirohked. Nagu mitmes koorilaulus, nii on V. Tormisele siingi inspiratsiooni andnud loo- dus. Loodusteemalised on peenekoelised pisitsüklid «Neli kildu» (laulud neljast aastaajast), «Kolm lille» ja «Kimbuke tähti».

Hoopis teist laadi on folkloorset laulud. Siin on V. Tormis olnud rohkem restaureerija ja populariseerija kui helilooja. Rahvalaulu uuri- des on V. Tormis jõudnud järjest sügavamale veendumusele, et muist- seid viise ei tule kasutada ainult teoste muusikalise materjalina (toor- ainenena), mille helilooja suuremal või vähemal määral ümber töötab, vaid et runolaul väärilb populariseerimist ka algsel kujul. Sel eesmärgil tõi helilooja publiku ette jutustavaid runolaule. Algmaterjali ei ole

<sup>261</sup> Tsükli teised sarjad: «Kevadkillud» (1966), «Suvemotiivid» (1969) ja «Talve- mustrid» (1968).

<sup>262</sup> «Raua needmine» on kirjutatud segakoorile, solistidele ja korjaki trummile.



neis kuigivõrd muudetud. Viisile on antud emotsionaalne tagapõhi napp klaverisaatega. Helilooja märgib, et ta on püüdnud vältida klassikalise muusika võtteid, sest neil on teised seaduspärasused kui arhailisel muusikal.

Uute väljendusvõimaluste otsijana ning mõttesügava muusikuna näitab V. Tormis end ka ooperis «Luigelen» (1965). Ooperi libreto aluseks on O. Toominga samanimeline jutustus. Nagu E. Tambergi «Raudne kodu», nii kuulub ka «Luigelen» retsitatiivooperite hulka, kus puuduvad traditsioonilised aariad ja teised lõpetatud numbrid. Väliselt on siin kõik napp ja kammerlik: teos ei ole pikk, tegelasi on ainult kolm, kuid seda suurem kaal on sõnal ja muusikal.<sup>263</sup>

V. Tormise loomingus kuulub esikoht vokaalteostele, kuid ta on viljelnud ka instrumentaalžanreid ning kirjutanud muusikat sõnalavastustele ja filmidele (näiteks «Kevade» jt.).

J. Rääts — tänapäevase elutunnetuse ja originaalse stiiliga instrumentaalmuusika looja

Tulihingeline uudsuse eest võitleja on Jaan Rääts (sünd. 1932)<sup>264</sup>. Kõgu tema looming, kaasa arvatud õpinguaja tööd, tähistab veendunud lahtiütlemist meie muusikas 1950-ndate aastate keskpaigani valitsenud loomelaadist.

J. Rääts on äärmiselt tänapäevase elutunnetusega helilooja. Tema muusikas võib tunnetada mõistuseajastut ning kosmosesajandi kiiret elupulssi. Siin pole möödunud aegadele omast romantilist ilutsemist ega liigset paatost, sageli peegeldab ta muusika arengukäik rohkem mõttegevust kui tundeid; seejuures väljendab J. Rääts oma mõtteid lakooniliselt. Helilooja armastab kontraste, vahel üsnagi järske ja ootamatuid, enamasti energiakülluse ning rahuliku mõtiskluse kõrvutamist. Liikumistarm, mis on J. Räätsa loomingule eriti omane, tuleneb eelkõige erksast, rõhutatud rütmist. Tegutsemisrõõmu kätkeb ka lennukas, järsude käänakutega meloodia. Samuti etendavad muusika ilmestamisel suurt osa modernsed, teravad kooskõlad ning tämbrikombinatsioonid.

J. Rääts on väga viljakas helilooja. Tema huvi keskpunktis on seni olnud instrumentaalžanrid, kusjuures esikoht kuulub sümfoonilise ja kammermuusika suurvormidele.

Orkestriteostest on kõige laialdasemat huvi äratanud Kontsert kammerorkestrile (1961) — hoogne ja elurõõmus keelpilli-orkestriteos, mida on palju kordi ette kantud Nõukogude Liidus ning välisriikides.

Kontsert kammerorkestrile koosneb viiest võrdlemisi lühikesest osast. Oma optimismi, aktiivse rütmipulsi ja agarate, rutakate teemadega on see teos ehträätsalik, vaid mööduva meeleolukontrasti: üks neist kaldub dramatismi, teine on tõsiselt mõtisklev. Kõigis kolmes *allegro*'s valitseb hoogne liikumine, mis suurel määral tuleneb teravast motoorsest rütmist. Kõik *allegro*'d algavad korduvate energiliste rütmifiguuridega.

<sup>263</sup> Ooperi muusikast koostas helilooja orkestrisüüdi. Seda on kasutatud ka balletilavastuse alusena.

<sup>264</sup> J. Rääts lõpetas konservatooriumi prof. H. Elleri õpilasena 1957. a.

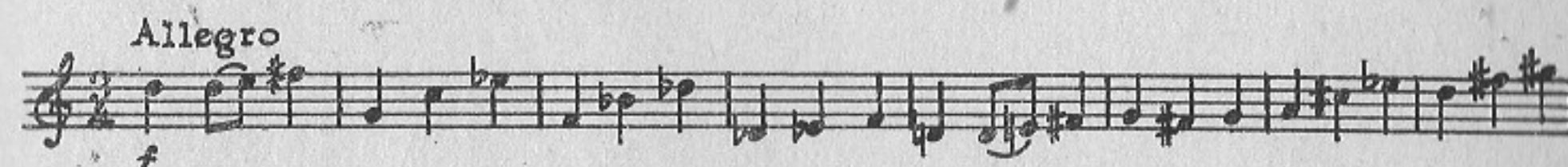
Näiteks kontserdi kolmandas, skertsoliku iseloomuga osas põhineb see kaheksandik- ja veerandvõtetuste vaheldumisel:

#### Näide 242



Sama rütm ilmub meloodia taustana edaspidi uuesti, kadudes mõneks ajaks vaid kolmeosalise vormi (ABA) lühikeses keskosas. Ka peamist meloodilist kujundit — hoogsalt tõlevat natuke tantsulist teemat — ilmestab tuttav rütmifiguur:

#### Näide 243



Sümfooniast (praegu on neid seitse) on kõige rohkem mängitud kolmandat ja neljandat<sup>265</sup>. Neist IV, nn. Kosmiline sümfoonia on esimene kosmoselende kajastav sümfoonia nõukogude heliloomingus ning sellena helilooja kiireks reageeringuks Nõukogudemaa teaduse ja tehnika suursündmusele. Samasisuline on «Ood esimesele kosmonaudile» (1961).

«Ood esimesele kosmonaudile» koosneb kolmest osast, millele helilooja on andnud programmilise seletuse. I osa väljendab erutavat rõõmu, mis haaras inimkonda, kui sai teatavaks Juri Gagarini lend. Selle osa muusika kõlab pidulikult ja juubeldavalt. II osa kannab pealkirja «Unistused» ja meenutab minevikku, mil kosmoselennud olid veel kaugeks unistuseks. Muusika on siin mõtlik ja tõsine. III osa viib uuesti pidulikku meeleolu. Eriti juubeldav on kooda, mis kõlab oodina Gagarinile ja nendele, kelle töö läbi sai teoks inimese lend kosmosesse.

Olulisel kohal J. Räätsa loomingus on ka instrumentaalkontserdid ja kammeransamblid. Viimaseid on J. Rääts kirjutanud mitmesugusele koosseisule, alates triost (viul, klaver, tšello) ning lõpetades nonetiga (üheksaliikmelisega)<sup>266</sup>.

Palju teoseid on helilooja kirjutanud klaverile — nii sonaate kui väikepalu. Levinud on tsüklid «24 prelüüdi» ja «24 bagatelli», samuti Tokaata, mis kuulus P. Tšaikovski nimelisel IV rahvusvahelisel pianistide konkursil (1970) kohustusliku palana kõikide osavõtjate repertuaari.

<sup>265</sup> Mõlemad sümfooniad on loodud 1959. a.

<sup>266</sup> Kõige rohkem on J. Räätsa senises kammerloomingus keelpillikvartette — viis.



Tokaala on ruttava ostinaatse rütmiga energiaküllane pala, milles ilmub lühikeseks ajaks nii räätalik kontrast hoogsalt edasirühkiva ja rahulikult mõtiskleva vahel.

Kuigi J. Räätsa köidavad peamiselt instrumentaalžanrid, kuulub tema loomingusse niisuguseidki teoseid, kus muusika on ühendatud sõnadega. Haarav, avara ühiskondliku kõlapinnaga deklamatoorium «Karl Marx» (1964) pakub huvi ka ülesehituse uudsusega: teksti osatähtsus on suurem kui tavalises oratooriumis. Sellepärast andsidki helilooja ja sõnade autor. (E. Vetemaa) oma teosele seni kasutamata žanrinimetuse<sup>267</sup>.

Tähelepanu väärib ka «Koolikantaat» (1968) — helilooja panus meie noortemuusikasse. Seegi teos ei ole traditsiooniline kantaat, vaid õigupoolest kantaat-klaverikontsert, sest koorile ja orkestrile lisandub klaverisolisti kaalukas partii<sup>268</sup>.

### KUSIMUSI JA ÜLESANDEID

1. Jutustage Eesti NSV Riiklike Kunstiansamblite osast eesti nõukogude muusika arengus.
2. Võrrelge Nõukogude Eesti laulupidusid varasematega ning näidake, milliseid uusi jooni nad tõid meie muusikapidustuste traditsiooni.
3. Iseloomustage kuulatud teoste põhjal E. Kapi muusikat. Millised on E. Kapi loomingu peamised teemad ja tähtsaimad teosed?
4. Milliseid alasid hõlmab G. Ernesaksa muusikaline tegevus? Nimetage G. Ernesaksa tuntumaid koorilaule ja iseloomustage neid.
5. Jutustage lühidalt G. Ernesaksa ooperi «Tormide rand» sisu. Iseloomustage kõrtsistseeni muusikat.
6. Kuidas ühendub E. Tambergi *Concerto grosso*'s endis- ja kaasaegne?
7. Milles seisneb E. Tambergi «Ballett-sümfoonia» uudsus?
8. Nimetage ja iseloomustage V. Tormise kooriteoseid. Jutustage kuuldu põhjal «Eesti kalendrilauludest».
9. Määratlege J. Räätsa loomingu ainek, põhiprobleemid ja žanrid ning iseloomustage tema muusikat kuulatud teoste järgi.

## LÜHIÜLEVADE TEISTE NÕUKOGUDE RAHVASTE MUUSIKAST

Nõukogude Liit on paljurahvuseline riik. Meie suurel kodumaal elab üle 100 rahvuse.

Paljudel neist olid juba sajandite eest elukutselised või poolelukutselised rahvalaulikud. Lauldes ja ise end mõnel instrumendil saates improviseeris laulik ka sõnad. Selline luulet, laulu ja pillimängu ühendav looming on iseloomulik armeenia ja aserbaidžaaani laulikute ašugide kunstile, mille kõige kuulsam viljeleja oli Sajat-Nova, kes laulis oma laule armeenia, gruusia ja aserbaidžaaani keeles. Põlvest põlve kandus ka käsahhi ja kirgiisi laulikute akõnnide, turkmeeni bahšiide ja ukraina rändmuusikute kobsaaride kunst.

Armeenia omapärase kõrgetasemelisel kultuuril, sealhulgas ka muusikal, on selja taga kolme aastatuhande pikkune ajalugu. Ka aserbaidžaaani ja gruusia muusikakunsti algus ulatub igivanasse aega. Mõnel rahval oli juba sajandeid tagasi noodikiri ning

<sup>267</sup> «Karl Marx» on kirjutatud lugejale, koorile ja sümfooniaorkestrile.  
<sup>268</sup> «Koolikantaat» on pühendatud V. I. Lenini 100. sünniaastapäevale.

arenenud muusikateooria. XI sajandil näiteks käsitles muusikateooria küsimusi oma töödes üks Kesk-Aasia mitmekülgsemaid teadlasi ja poete Avicenna (Ibn Sina). Huvitavad on ka Kesk-Aasia muusikalised traktaadid XV sajandist. Armeenias lülitati IX sajandil muusika koguni ülikooli õppeprogrammi ning avati spetsiaalne muusika ja noodikirjutamise fakultet.

Selliseid näiteid kaugemast minevikust ei ole siiski palju. Sotsiaalne ja rahvuslik rõhumine oli Tsaari-Venemaal kultuuri arenemisele tõsiselt takistuseks. Seepärast ei kulgenud meie kodumaa rahvaste muusikakultuuri arenemine ja rahvusliku heliloomingu tekkimine igal pool ühesuguselt ja üheaegselt.

Kõige pikem iga on vene rahvuslikul muusikal. Nagu eelmistest peatükkidest teada, pandi sellele alus XVIII sajandi viimasel kolmandikul. XIX sajandil sai alguse ukraina muusika areng. Armeenia, gruusia ja aserbaidžaaani ning eesti, läti ja leedu esimeste silmapaistvamate heliloojate tegevus algas XIX ja XX sajandi vahetusel enam-vähem üheaegselt. Valgevenemaal, Moldaavias, Kasahstanis ja Kesk-Aasias hakkas rahvuslik helilooming arenema aga alles nõukogude võimu ajal.

Meie naabrite lätlaste muusikaajalugu sarnaneb paljus meie omaga. Ka Lätis sai kutseline helilooming alguse koorilaulust. Elav kooriliikumine ja laulupeod (esimene neist toimus 1873. a., neli aastat hiljem kui Eestis) olid siingi seotud rahvusliku iseteadvuse kasvu ja feodalismivastaste meeleoludega. Nii meie kui ka läti vanimatele muusikameestele olid hariduse hälliks ühed ja needsamad õppeasutused — Valga seminar ja Peterburi konservatoorium. Seminari juhatajal ja muusikaõpetajal J. Cimzel (1814—1881) on suuri teeneid mõlema rahva koorilaulu edendajate kasvatamisel. Kuid tal on oluline tähtsus ka läti rahvusliku muusikaloomingu sünniloos: tema oli esimene, kes hakkas süstemaatiliselt koguma rahvaviise ja looma neist koorilaule.

Kui ilma kõrgema muusikalise hariduseta heliloojad-asjaarmastajad tegelesid ainult koorilauluga, siis XIX ja XX sajandi vahetusel Peterburi konservatooriumis õppinud komponistide loomingusse ilmusid koorilaulude kõrvale juba romansid, kantaadid ja sümfooniilised teosed.

Väljapaistvaim läti vanema põlvkonna muusikategelane ja helilooja oli J. Vītols (1863—1948), tunnustatud pedagoog ja Riia konservatooriumi rajaja. Enne Riiga asumist (1918. a.) töötas J. Vītols üle 30 aasta Peterburi konservatooriumis, kus tema õpilaste hulgas oli ka eestlasi (C. Kreek jt.). Riia konservatooriumis õppisid J. Vītolsi juures peaaegu kõik hilisemad nimekad läti heliloojad.

Üks väljapaistvamaid teoseid meie naabrite muusikaminevikus on nende esimene klassikaline ooper — A. Kalniņš (1879—1951) «Banuta», mille esietendusega 1920. a. ennetasid lätlased eesti esimest rahvuslikku ooperit, E. Aava «Vikerlasi», kaheksa aasta võrra. «Banuta» on suurte rahvastseenidega muusikaline draama kaugest minevikust. Ainsana läti varasemaist oopereist on ta tänapäevani säilitanud oma kohta ooperilaval.

Suurkuju läti kaasaegses heliloomingus on sümfonist J. Ivanovs (sünd. 1906). Tema loomingut, milles keskseteks teosteks on sümfooniad, tuntakse kogu Nõukogude Liidus ja ka väljaspool selle piire.

Läti kooriloomingu suurmeistriks võib lugeda M. Zariņšit (sünd. 1910). Suuremate ja väiksemate kooriteoste kõrval viljeleb M. Zariņš ka ooperit (tuntuim V. Lācise romaani järgi loodud «Uuele rannale»).

1950—60-ndail aastail elavnesid Lätis nagu meilgi moodsa helikeele otsingud.

Eesti ja läti muusikaga ühealine on leedu rahvuslik muusikakultuur, mille arengule andis samuti tõuke hoogne rahvastunde ärkamisega seotud kooriliikumine. Ka leedu vanimate heliloojate elu ja tegevus langeb möödunud sajandi lõppu ja käesoleva algusesse.

Vanema generatsiooni esindajatest on kõige huvitavam M. Čiurlionis (1875—1911), kes tegutses võrdselt silmapaistva meistrina kahel kunstialal — muusikas ja maalikunstis. Mõlemal alal on suur osa tema tööst seotud leedu rahvaloominguga. Folkloorse päritoluga motiivid on sageli ühendatud tolaegse kunsti uusimate vahenditega — impressio-nistlike kõlavärvidega heliloomingus ja sümboolistliku väljendusvormiga maalikunstis. M. Čiurlionis on loonud eriti palju klaverimuusikat, samuti leedu rahvalaulude kooritöötlusi ning mõned orkestriteosed. Muusikat on tunda ka tema maalides. Sageli kannavad need isegi muusikast pärit nimetusi — prelööd, fuuga, sonaat jne. M. Čiurlionis on loonud



maale muusikaliste tsüklitena, nagu «Mere sonaat», mis koosneb kolmest maalist («Allegro», «Andante» ja «Finaal»), samuti «Kevade sonaat», «Tähtede sonaat» jt.

Hilisematest heliloojatest on tuntumad B. Dvarionas (sünd. 1904), S. Vainiūnas (sünd. 1909), J. Juzeliūnas (sünd. 1916), E. Balsys (sünd. 1919) jt.

Ukraina kutselise muusika algus ulatub Baltimaade omast pisut kaugemale. Juba XVIII sajandil tegutsesid siin mitmed orkestrid. Harkovis oli isegi ooperiteater ning ukraina lauljad olid hinnatud ka väljaspool oma maad. Esimeste rahvuslike heliloojate tegevus langeb siiski XIX sajandisse.

Ukraina rahvusliku koolkonna kujunemisjärg on seotud mitme autoriga. Üks neist on helilooja ja ooperilaulja S. Gulak-Artemovski (1813–1873), kes oma loominguga — koomilise ooperiga «Zaporoožlane Doonau taga» (1863) — pani aluse ukraina klassikalisele ooperile. See mahlakate tegelastüüpidega teos püsib veel praegugi ooperiteatri repertuaaris.

Klassikalise koolkonna rajajaks (ukraina Glinkaks) loetakse N. Lössenkot (1842–1912), kelle folkloorile tuginevatel teostel on eriti suur tähtsus järgmiste põlvkondade heliloojate kasvatamisel.

Ukraina hilisem ja praegune komponistidepere on rohkearvuline. Tuntumad nende hulgas on B. Ljatošinski (sünd. 1895), A. Stogarenko (sünd. 1902), K. Dankevitš (sünd. 1905), G. Maiboroda (sünd. 1913) ja J. Meitus (sünd. 1903). Meituse loomingust on kõige tuntum ooper «Noor Kaardivägi» (A. Fadejevi romaani järgi), mida on lavastatud peaaegu kõikides Nõukogude Liidu ooperiteatrites, sealhulgas RAT «Estonias».

Kaukaasia vabariigid — Gruusia, Aserbaidžaan ja Armeenia — rajasid oma rahvusliku kutselise muusika XIX ja XX sajandi vahetusel.

Aserbaidžaanis muusikaelus oli suursündmuseks esimese nimekama rahvusliku helilooja U. Gadžibekovi (1885–1948) ooperi «Leili ja Medžnun» lavalettoomine 1908. a. Bakuu ooperiteatris. See teos pani aluse aserbaidžaanis klassikalisele muusikale, tähistades ühtlasi ka kogu Lähis- ja Kesk-Ida ooperiteatri sünni. Ooper ja muusikaline komöödia jäidki U. Gadžibekovi loomingus pealaks. Suurima populaarsuse võitsid tema rahvalik muusikaline komöödia «Aršin mal alan» («Rändkaupmees», 1913) ja üks aserbaidžaanis muusikaklassika silmapaistvamaid teoseid, mitmete rahvaste juures tuntud legendi järgi loodud ooper «Köroglu»<sup>269</sup> (1937). Hoolitsedes rahvusliku muusikakaadri ettevalmistamise eest, rajas U. Gadžibekov konservatooriumi, mis kannab praegugi tema nime. Aserbaidžaanis kaasaegsetest autoritest on tuntuim K. Karajev (sünd. 1918), kelle ballett «Kõue rada» on Nõukogudemaa viimase aastakümne heliloomingus väljapaistvamaid.

Gruusia rahvuslikule professionaalsele muusikaloomingule rajasid alusmüüri heliloojad M. Balantšivadze (1862–1937), Z. Pališvili (1871–1933), D. Arakišvili (1873–1953) jt. Eriti suur tähtsus on Z. Pališvili sügavalt rahvuslikul loomingul. Peale gruusia esimese ooperi — iidse legendi põhineva traagilise armastusloo «Abessalom ja Eteri» (lavastati 1919. a.) kuulub tema loomingusse üks armastatuid teoseid gruusia muusikaklassikas — ooper «Daissi» («Hämarus»), milles kajastub keeruline psühholoogiline konflikt patriootilise kohusetunde ja isikliku õnnetatuse vahel.

Gruusia hilisemast muusikast paistavad silma S. Mšvelidze (sünd. 1904) saavutused sümfoonia muusika valdkonnas, A. Matšavariani (sünd. 1913) teosed, eriti tema ballett «Othello» (1957) ning O. Taktakišvili (sünd. 1924) ja S. Tsintsadze (sünd. 1925) looming.

Armeenia professionaalse muusika algperioodil etendasid kõige suuremat osa Komitas<sup>270</sup> (1869–1935), A. Spendiarov (1871–1928) ja A. Tigranjan (1879–1950).

Komitasi elutööks oli armeenia rahvaviiside kogumine ja töötlemine. Tema etnograafilised uurimused avaldasid suurt mõju kujunevale rahvuslikule muusikastiilile. Eeskujuks sai ta helilooming, millest suurema osa moodustavad meisterlikud rahvaviisitöötlused koorile. Komitas seadis arvukalt rahvaviise ka soolohäälele klaveri saatel. A. Spendiarov on samuti tugeva rahvusliku omapäraga helilooja, kes pani aluse armeenia sümfoonia muusikale. Armeenia rahvusliku ooperi ajalugu algab aga 1917. a. A. Tigranjaniga ooperiga «Anuš», mille edu on püsinud tänaseni.

Uue lehekülje armeenia muusikaajaloos avas A. Hatšaturjan (sünd. 1903–1978), kelle looming viis armeenia muusika ülemaailmsele areenile. Lisaks sellele lõi A. Hatšaturjan armeenia muusikasse mitmed suurvormid — sümfoonia, instrumentaalkontserdi ja balleti, mis seni puudusid.

Praegu on Armeenia üks kõrgema muusikalise tasemega vabariike Nõukogude Liidus. Tunnustuse ja laia leviku on saavutanud A. Arutjunjani, E. Mirzójani, E. Oganessjani, A. Babadžanjani jt. looming.

Kesk-Aasias ja Kasahstanis sai professionaalne muusika arenema hakata alles pärast Oktoobrirevolutsiooni. Professionaalne helilooming sündis siin draamateatrites (õigemini isetegevuslikes näiteringides), mille lavastused olid läbi põimitud rahvalaulude ja tantsudega. 30-ndate aastate teisel poolel kasvasid neist muusikalistest etendustest välja rahvuslikud ooperid. Sümfooniline muusika on ooperist veelgi noorem.

Kesk-Aasia ja Kasahstani kutselise heliloomingu tekkimist ning muusikaelu tõusu 30-ndatel aastatel soodustasid vene heliloojad ja muusikategelased, kes aitasid organisearida muusikakollektiive, tegutsesid pedagoogidena, kogusid ja töötlesid rahvaviise ning panid koos kohalike komponistidega aluse rahvuslikule heliloomingule. Nii valmisid näiteks mitmed teosed R. Glieri ja usbeki heliloojate ühistööna. Suure Isamaasõja ajal olid paljud nõukogude heliloojad evakueerunud Kesk-Aasiasse, kus jätkasid loomingulist tegevust, sageli koostöös kohalike komponistidega. Viimasel ajal on üleliidulist huvi äratanud kasahhi andeka naishelilooja G. Zubanova (sünd. 1928) looming.

Ka Moldaavia ja Valgevenemaa kutseline muusika on noor. Moldaavias oli professionaalne muusika enne nõukogude võimu kehtestamist lapsekingades, Valgevenemaal aga puudus hoopis.

<sup>269</sup> Köroglu — tõlkes «pimeda poeg».

<sup>270</sup> Komitasi õige nimi on Sogomon Sogomonjan.



## VÄIKE MUUSIKASÕNASTIK

a cappella (it. k.) /ka'pella/ — instrumentaalsaateta kooriteos  
 accelerando (it. k.) /atšele'rando/ — kiirenedes  
 adagio (it. k.) /a'dadžo/ — pikalt, aeglaselt  
 agitato (it. k.) /adži'tato/ — erutatult, jõuliselt  
 allargando (it. k.) — laiemalt, tempot aeglustades  
 allegretto (it. k.) — paraja liikumisega, kergelt  
 allegrezza (it. k.) /alle'gretsa/ — rõõm, lõbusus  
 allegro (it. k.) — kiiresti  
 andante (it. k.) — mõõdukalt, rahulikult  
 andantino (it. k.) — veidi kiiremini kui *andante*  
 anima (it. k.) — hing; **con anima** /kon 'anima/ — hingega  
 animato (it. k.) — elavalt, hingestatult  
 appassionato (it. k.) — kirglikult  
 assai (it. k.) /as'sai/ — väga, üsna  
 a tempo (it. k.) — tempos (endises tempos)  
 bagatell — väike muusikapala  
 ballaad — ulatuslik vabavormiline jutustava sisuga muusikateos  
 ben (it. k.) — hästi  
 brillante (it. k.) — sädelevalt  
 brio (it. k.) — elavus, lõbusus; **con brio** e. **brioso** — elavalt, lõbusalt  
 cadenza (it. k.) /ka'dentsa/ — kadents, lõpukäik; vabalt esitatav, sageli improvisatsiooniline lõik teoses  
 calando (it. k.) /ka'lando/ — vaibudes, aeglustudes  
 cantabile (it. k.) /kan'tabile/ — laulvalt  
 capriccioso (it. k.) /kapri'tšoso/ — kapriiselt, humoorikalt  
 con (it. k.) /kon/ — kaasaütleva käände eessõna  
 concerto grosso /kon'tšerto 'grosso/ — suur kontsert. Vt. lk. 23  
 crescendo (it. k.) /kre'sendo/ — valjenedes, kasvades  
 da capo (it. k.) /da'kapo/ — algusest  
 decrescendo (it. k.) /dekre'sendo/ — vaibudes, kahanedes  
 diminuendo (it. k.) — pidev, sujuv vaibumine  
 dolce (it. k.) /doltše/ — õrnalt  
 dolore (it. k.) /do'lore/ — valu, kurbus; **con dolore** — valuliselt  
 dominant — helilaadi V aste  
 duett — muusikateos kahele lauljale  
 duo — kahe instrumendi ansambel  
 e (it. k.), et (pr. k.) — ja  
 ekspositsioon — vt. lk. 37  
 eksrompt — väike, enamasti hoogne, vahel ka lüüriline improvisatsiooniline instrumentaalpala  
 eleganza (it. k.) /ele'gantsa/ — elegants, peenus; **con eleganza** — elegantsiga  
 energicamente (it. k.) /enerdžika'mente/ — energiliselt  
 energico (it. k.) /e'nerdžiko/ — energiliselt  
 espressione (it. k.) /espressi'one/ — ilmekus; **espressivo** e. **con espressione** — tunde-  
 imekalt  
 etüüd (pr. k. *étude* — harjutamine, õppimine) — muusikapala, mille ülesandeks on mängu-  
 tehnika arendamine  
 fermezza (it. k.) /fer'metsa/ — kindlus; **con fermezza** — kindlusega  
 finale (it. k.) — finaali, lõpp (teose viimane osa)  
 fine (it. k.) — lõpp  
 forza (it. k.) /fortsa/ — jõud; **con forza** — jõuliselt  
 fuga — fuugataoliste imitatsioonidega lõik muusikateoses  
 fuga — vt. lk. 23

geschwind (sks. k.) — kiiresti, karmesti  
 giocoso (it. k.) /džo'koso/ — lõbusalt, mänglevalt  
 giusto (it. k.) /džusto/ — täpselt, õiges tempos  
 glissando — sujuv üleminek ühelt helilt teisele mõõda instrumendi heliastmikku  
 grazioso (it. k.) /gratsi'oso/ — graatsiliselt  
 grandioso (it. k.) — suursuguselt, efektselt  
 grave (it. k.) — tõsiselt, raskelt  
 habaneera — hispaania rahvatants kaheosalises taktimõõdus  
 hota (hisp. k. *jota*) — temperamentne hispaania rahvatants kolmeosalises taktimõõdus  
 imitatsioon — vt. lk. 11  
 intermetso — (it. k. *intermezzo*) — vahemäng  
 introduktioon (it. k. *introduzione*) — sissejuhatust  
 kantaat — piduliku või eepilise iseloomuga mitmeosaline muusikateos solistidele, koorile ja orkestrile  
 kantileen — laulev meloodia. Sama terminit kasutatakse ka muusikainstrumendi kõla laulvuse kohta  
 kapritšo (it. k. *capriccio*) — improvisatsiooniline, sageli virtuoosne pala sooloinstrumendile  
 kontrapunkt — vt. lk. 19  
 kooda (it. k. *coda*) — teose lõppiragment, tugineb pala temaatilisele materjalile  
 kvartett — neljast esinejast koosnev ansambel; sonaaditsükkel neljale instrumendile  
 lamentoso (it. k.) — kaeblikult  
 langsam (sks. k.) — aeglaselt  
 larghetto (it. k.) /lar'getto/ — veidi kiiremini kui *largo*  
 largo (it. k.) — aeglaselt ja laialt  
 lebhaft (sks. k.) — elavalt  
 legato (it. k.) — seotult  
 leggiero (it. k.) /le'džero/ — kergelt  
 lento (it. k.), lent (pr. k.) — aeglaselt  
 maestoso (it. k.) — majesteetlikult, suurejooneliselt  
 marcato (it. k.) /mar'kato/ — rõhutatult; **marcatissimo** — väga rõhutatult  
 marcia (it. k.) /mar'tša/ — marss; **tempo di Marcia** — marsi tempos  
 marziale (it. k.) /mar'tšale/ — marsitaoliselt  
 meno (it. k.) — vähem  
 missa — vt. lk. 16  
 moderato (it. k.) — mõõdukalt, parajalt  
 modulatsioon — üleminek uude helistikku  
 molto (it. k.) — väga  
 morendo (it. k.) — vaibudes  
 mosso (it. k.) — liikuvalt, kiiresti  
 moto (it. k.) — liikumine; **con moto** — liikuvalt  
 mäbig (sks. k.) /messih/ — mõõdukalt  
 nel modo russo (it. k.) /nel 'modo 'russiko/ — venepäraselt, vene moodi  
 net (pr. k.) /ne/ — puhtalt, selgelt  
 nokturn (pr. k. *nocturne* — öine) — lühike instrumentaalpala (tihti klaverile). Nokturnid väljendavad lüürilist meeleolu ja tundeid öise looduse taustal  
 non (it. k.) — ei, mitte  
 ooper — vt. lk. 16  
 oratoorium — vt. lk. 29  
 ostinaato — mingi rütmilise või meloodiafiguuri pidev kordumine  
 partiita (it. k. *partita* — osadeks jaotatud) — süidi itaaliapärase nimetus  
 passaaž — kiiresti mängitav helirida  
 passacaglia (it. k.) /passa'kalja/ — vt. lk. 82.



passioon — vt. lk. 16  
 pastoraal — karjaselaul; muusikapala, mis kujutab rõhutatult lihtsaid, naiivseid elamusi ja stseene looduse rüpes  
 pastorale (it. k.) — küla moodi, külapäraselt  
 pesante (it. k.) — raskelt, rõhutatult  
 pizzicato (it. k.) /pitsi'kato/ — mänguvõtte keelpillidel, mille puhul mängitakse ilma poog-  
 nata, pillikeeli sõrmitsedes  
 più (it. k.) /pju/ — enam, rohkem  
 poco (it. k.) /'poko/ — vähe, natuke; poco a poco — vähehaaval  
 prelüüd — vt. lk. 23  
 presto (it. k.) — kiiresti; prestissimo — ülikiiresti  
 quasi (it. k.) /ku'asi/ — nagu  
 rallentando (it. k.) — aeglustades  
 recitando (it. k.) /retši'tando/ — deklameerides, jutustades  
 repriis — vt. lk. 37  
 rinforzando (it. k.) /rinfor'tsando/ — tugevnedes  
 risoluto (it. k.) — otsustavalt; risolutissimo — väga otsustavalt  
 ritardando (it. k.) — aeglustades  
 ritenuto (it. k.) — aeglustades  
 rubato (it. k.) — vabas tempos  
 ruhig (sks. k.) — rahulikult  
 scherzando (it. k.) /sker'tsando/ — naljatlevalt  
 schnell (sks. k.) — kiiresti  
 sempre (it. k.) — alati  
 senza (it. k.) /'sentsa/ — ilma  
 sforzando (it. k.) /sfor'tsando/ — järsku, rõhuga  
 simile (it. k.) — samuti  
 skertso (it. k. scherzo — nali) — erksa rütmiga kiiretempoline ja elav muusikapala;  
 sonaaditsükli II või III (kiire) osa  
 solfedžo (it. k. solfeggio) — noodinimedega lauldav harjutus kuulmise arendamiseks  
 sonatlin — väike sonaat  
 sostenuto (it. k.) — väljapeetult, aeglaselt  
 sotto voce (it. k.) /'soto 'votše/ — poole häälega  
 pianato (it. k.) — lihtsalt, loomulikult  
 spiritoso e. con spirito (it. k.) — hingestatult, elavalt  
 spirituaal (ingl. k. spiritual) — ameerika neegrite vaimulik laul  
 stringendo (it. k.) /strin'džendo/ — tempot järjest kiirendades  
 subito (it. k.) — järsku, äkki  
 sümfooniet — väike sümfoonia  
 sümkoop — rütmiaaktsendi kandumine rõhuliselt taktiosalt rõhutule  
 tanto (it. k.) — nii, niipalju; allegro non tanto — mitte nii kiiresti  
 tenuto (it. k.) — väljapeetult  
 tokaata (it. k. toccata) — virtuoosne, enamasti vasardava rütmiga helitöö  
 toonika — helilaadi I aste  
 tranquillo (it. k.) /tran'kuillo/ — rahulikult  
 trio — kolmeliikmeline ansambel; sonaaditsükkel kolmele instrumendile; kolmeosalise vormi (ABA) keskmine osa  
 troppo (it. k.) — liiga; non troppo — mitte liiga  
 unisoon (it. k. unisono) — kahe või enama hääle üheaegne kõlamine ühel kõrgusel  
 valse (it. k.) — valss; tempo di Valse — valsi tempos  
 viv (pr. k.) — kiiresti  
 vivace (it. k.) /vi'vatše/, vivo — elavalt

## NIMEDE HÄÄLDAMINE

Arcangelo — ar'kandželo  
 Achille — a'sil  
 Åse — 'oose  
 Baptiste — ba'tist  
 Bayreuth — bai'roit  
 Berlioz — ber'ljooz  
 Bizet — bi'ze  
 Ça ira — sa i'ra  
 Camille — ka'mil  
 César — se'zaar  
 Charles — šarl (pr. k.), tšaalz (ingl. k.)  
 Cherubino — keru'bino  
 Chopin — šo'pä(n)  
 Christoph(e) — kris'tof  
 Claude — klood  
 Cui — küii  
 Ciurlionis — tšur'ljoonis  
 Debussy — dōbūs'si  
 Degeyter — dōžei'teer  
 Delibes — dō'liib  
 Escamillo — eska'miljo  
 Ferenc — 'färänts  
 Francis — fra(n)'sis (pr. k.)  
 François — fra(n)'sua  
 Fryderyk — frō'derōk  
 George — džoodž  
 Georges — žorž  
 Gershwin — 'gōššuin  
 Giacomo — dzakomo  
 Giovanni — džo'vanni  
 Giuseppe — džu'zepe  
 Gounod — gu'no  
 Hector — ek'toor  
 Henry — 'henri  
 Händel — 'hendel  
 Jacques — žak  
 Jean — ža(n)  
 José — ho'see  
 Joseph — 'josef (sks. k.), žo'zef (pr. k.)  
 Juan — huan  
 Jules — žül  
 Kodály — 'kodaai  
 Křenek — 'kženek  
 Limoges — li'moož  
 Liszt — list  
 Lully — lü'li  
 Massenet — mas'ne  
 Maurice — mo'ris  
 Mélisande — meli'za(n)d  
 Messiaen — me'sja(n)  
 Montecchi — mon'tekki  
 Nanette — na'net  
 Niccolò — niko'lo  
 Nordraak — 'nurdrok  
 Olivier — oli'vje  
 Peer Gynt — peer jünt  
 Pelléas — pele'aas  
 Pierluigi — pjer'luidži  
 Philippe — fi'lip  
 Pierre — pjeer  
 Porgy — 'poogi  
 Poulenc — pu'la(n)k  
 Purcell — 'pöösl  
 Rameau — ra'mo  
 Ravel — ra'vel  
 Rhapsody in blue — 'räpsödi in 'bluu  
 rocaille — ro'kai  
 Rouget de Lisle — ru'že dō 'lil  
 Saint-Saëns — sä(n)'sa(n)  
 Sportin' Life — 'spootin laif  
 Zoltán — 'zoltaan

## ISIKUNIMEDE REGISTER

Aav, Evald — 253, 257, 261—264, 293  
 Aavik, Juhan — 264  
 Aischylos — 8  
 Aivazovski, Ivan — 130  
 Aleksandrov, Aleksandr — 224, 225  
 Aleksandrov, Boriss — 224  
 Aljabjev, Aleksandr — 105  
 Alumäe, Vladimir — 270  
 Amati, Andrea ja Niccolò — 16  
 Arakišvili, Dimitri — 294  
 Arder, Aleksander — 270  
 Aristophanes — 8  
 Aristoteles — 8  
 Arro, Edgar — 269, 272  
 Arutjunjan, Ašot — 201, 202, 295  
 Assafjev, Boriss — 114, 201  
 Auric, Georges — 170  
 Auster, Lydia — 272  
 Avicenna (Abu-Ali Ibn Sina) — 293  
 Babadžanjan, Arno — 201, 202, 226, 295  
 Bach, Carl Philipp Emanuel — 27, 36  
 Bach, Johann Sebastian — 22, 26—28, 30—34, 35, 44, 51, 67, 155, 160, 173, 236, 245, 253  
 Balakirev, Mili — 103, 116, 117, 124, 129  
 Balantšivadze, Meliton — 294  
 Balsys, Eduardas — 294  
 Bartók, Béla — 159, 183, 183—187, 194  
 Baudelaire, Charles — 162



Beaumarchais, Pierre Augustin — 45  
 Beethoven, Ludwig van — 36, 40, 51—61, 62, 67, 70—72, 76, 82, 173, 200, 245, 253  
 Belinski, Vissarion — 116, 117, 143  
 Belõi, Vadim — 225  
 Berg, Alban — 178, 201  
 Berlioz, Hector — 63, 64, 66, 67, 72, 74, 76, 81, 83—85, 92, 101, 116  
 Bizet, Georges — 83, 85, 86, 92, 102, 223  
 Blanter, Matvei — 225  
 Blok, Aleksandr — 222  
 Borodin, Aleksandr — 74, 103, 109, 116, 123, 124, 126, 128, 135, 137, 166  
 Boulez, Pierre — 159, 172  
 Brahms, Johannes — 40, 67, 72, 81, 82, 176  
 Britten, Benjamin — 183  
 Bruckner, Anton — 155, 173, 174, 176  
 Bull, Ole — 97, 98  
 Burns, Robert — 221, 224  
 Busch, Ernst — 194  
 Busoni, Ferruccio — 183  
 Cage, John — 159, 183  
 Catullus — 182  
 Cézanne, Paul — 162  
 Cherubini, Luigi — 40  
 Chopin, Fryderyk — 64, 72, 73, 87, 88—91, 101, 103, 151  
 Cimze (Zimse), Jānis — 236, 239, 241, 247, 293  
 Corelli, Arcangelo — 23  
 Couperin, François — 25, 166  
 Courbet, Gustave — 63  
 Cui, César — 103, 116, 151  
 Čurilionis, Mikalojus Konstantinas — 160, 293  
 Dankevičs, Konstantin — 294  
 Dante Alighieri — 75  
 Dargomžski, Aleksandr — 64, 103, 105, 112, 113, 116, 118  
 Debussy, Claude — 156, 162—165, 166—168, 172, 176, 183, 185, 190  
 Degeyter, Pierre — 153  
 Delibes, Léo — 83  
 Denissov, Edisson — 201  
 Djačilev, Sergei — 103, 162  
 Dobroljubov, Nikolai — 103, 116  
 Dostojevski, Fjodor — 207  
 Dreyfus, Alfred — 98  
 Dzeržinski, Ivan — 226  
 Dukas, Paul — 165, 166  
 Dumas (noorem), Alexandre — 93  
 Dunajevski, Isaak — 224, 225  
 Durey, Louis — 170  
 Dvarionas, Balys — 294  
 Dvořák, Antonín — 91, 92

Eiffel, Gustave Alexandre — 153, 154  
 Eisler, Hanns — 177, 178  
 Eller, Heino — 166, 265—267, 267, 270, 272, 273, 281, 270, 290  
 Engel, Juli — 148  
 Engels, Friedrich — 14  
 Erkel, Ferenc — 67  
 Ernesaks, Gustav — 217, 253, 258, 270—273, 277—280, 292  
 Esterházy, Miklós József — 41—43  
 Ešpai, Andrei — 201  
 Euripides — 8  
 Fadejev, Aleksandr — 295  
 Falla, Manuel de — 183  
 Franck, César — 83  
 Cade, Niels — 97  
 Gadžibekov, Uzeir — 294  
 Gagarin, Juri — 289  
 Galonin, German — 201, 202  
 García Gutiérrez, Antonio — 93  
 Garšnek, Anatoli — 272  
 Gauguin, Paul — 162  
 Gershwin, George — 183, 187—189, 194  
 Gesualdo di Venosa — 14  
 Giovagnoli, Raffaello — 213  
 Glazunov, Aleksandr — 103, 134, 216  
 Glier, Reinhold — 201, 202, 296  
 Glinka, Mihhail — 101, 103, 106—112, 112, 113, 294  
 Gluck, Christoph Willibald — 38—40, 77, 102  
 Goethe, Johann Wolfgang — 52, 53, 64, 67, 75, 118, 165, 200  
 Gogh, Vincent van — 156, 162  
 Gogol, Nikolai — 112, 131  
 Gorki, Maksim — 148, 152  
 Gounod, Charles — 34, 67, 83  
 Gregorius I — 9  
 Grieg, Edvard — 65, 97—99, 101, 102, 105, 148  
 Grieg (Hagerup), Nina — 98  
 Gubaidulina, Sofia — 202  
 Gulak-Artemovski, Semjon — 294  
 Guriljov, Aleksandr — 105  
 Haava, Anna — 244  
 Hába, Alois — 183  
 Hartman, Viktor — 122, 123  
 Hartmann, Johannes — 97  
 Hatšaturjan, Aram — 155, 201, 203, 211—214, 295  
 Hatšaturjan, Karen — 201  
 Hauptmann, Gerhard — 265  
 Haydn, Franz Joseph — 36, 40, 41—43, 44, 61, 67, 82, 223  
 Heine, Heinrich — 70, 73  
 Hermann, Karl August — 240—242, 244, 247

Herzen, Aleksandr — 103, 116  
 Hindemith, Paul — 180  
 Hiob, Johannes — 264  
 Homeros — 76  
 Honegger, Arthur — 159, 170, 171, 172  
 Hugo, Victor — 75, 93  
 Händel, Georg Friedrich — 25, 26, 28—30, 32, 35, 67, 236, 247  
 Härma (Hermann), Miina — 243—245, 247, 251, 252  
 Ibsen, Henrik — 98, 99  
 Isahakjan, Avetikh — 221  
 Ivanovs, Jānis — 293  
 Jakobson, Adam — 236  
 Jakobson, Carl Robert — 237, 239, 246  
 Janáček, Leoš — 183  
 Jannsen, Johann Voldemar — 237  
 Jessenin, Sergei — 222  
 Juzeliūnas, Julius — 294  
 Järnefelt, Arvid — 100  
 Jürisalu, Heino — 272  
 Kabalevski, Dmitri — 155, 201, 214, 215  
 Kajanus, Robert — 97  
 Kalinnikov, Vassili — 103  
 Kallas, Aino — 269  
 Kalniņš, Alfrēds — 293  
 Kangro, Raimo — 273  
 Kapp, Artur — 134, 250, 252—254, 255—256, 264, 266, 271—274, 278  
 Kapp, Eugen — 253, 270, 271, 273—277, 280, 281, 293  
 Kapp, Villem — 266, 267, 272, 274, 280  
 Kappel, Johannes — 242, 245, 245  
 Karajev, Kara — 201, 294  
 Karłowicz, Mieczysław — 88  
 Kjerulff, Halfdan — 97  
 Klas, Anna — 270  
 Knipper, Lev — 226  
 Kodály, Zoltán — 183  
 Kōha, Jaan — 272  
 Koidula, Lydia — 240, 278  
 Kolmanovski, Eduard — 225  
 Komitas (Sogomonjan, Sogomon) — 294  
 Kramskoi, Ivan — 103  
 Kreek, Cyrillus — 259, 260, 272, 287, 293  
 Kržižanovski, Gleb — 224  
 Křenek, Ernst — 201  
 Kunileid (Saebelmann), Aleksander — 239, 240, 241, 256  
 Kurrik, Juhan — 239  
 Kuulberg, Mati — 273  
 Kuusik, Tiit — 273  
 Kōrver, Boris — 265, 271—273  
 Lācis, Vilis — 293

Lamartine, Alphonse de — 75  
 Lasso, Orlando di — 17, 18, 19  
 Lemba, Artur — 134, 251, 261, 264, 265, 272  
 Lemba, Theodor — 251  
 Lenin, Vladimir Iljitš — 200, 208, 210, 225, 277, 290  
 Lepnurm, Hugo — 270, 272  
 Lermontov, Mihhail — 114, 212, 214, 221  
 Leskov, Nikolai — 217  
 Liszt, Ferenc — 64, 66, 67, 72, 73—76, 81, 116  
 Ljadov, Anatoli — 103, 134  
 Ljatošinski, Boriss — 294  
 Long, Marguérite — 168  
 Longfellow, Henry — 92  
 Ludwig II — 77  
 Lukk, Bruno — 270  
 Lully, Jean-Baptiste — 25  
 Lund, Olga — 271  
 Luther, Martin — 14  
 Lutosławski, Witold — 159, 183  
 Lössenko, Nikolai — 134, 294  
 Läte, Aleksander — 242, 247, 248, 250, 252, 254, 264  
 Lüdīg, Mihkel — 134, 254—256, 272  
 Maeterlinck, Maurice — 162, 165  
 Mahler, Gustav — 155, 173, 174, 175, 176  
 Maiboroda, Georgi — 294  
 Majakovski, Vladimir — 222  
 Makovski, Vladimir — 103  
 Mallarmé, Stéphane — 162  
 Mamontov, Savva — 148  
 Manzoni, Alessandro — 92  
 Marguste, Anti — 193, 272  
 Martinā, Bohuslav — 183  
 Massenet, Jules — 83  
 Matšov, Roman — 271  
 Matšavariani, Aleksei — 294  
 Meck, Nadežda von — 136, 139, 142, 144  
 Meitus, Juli — 294  
 Mendelssohn-Bartholdy, Felix — 66  
 Mérimée, Prosper — 85  
 Messiaen, Olivier — 172  
 Meyerbeer, Giacomo — 67, 83  
 Michelangelo (Buonarroti, M.) — 75  
 Mickiewicz, Adam — 63  
 Milhaud, Darius — 170, 171  
 Mirzojan, Eduard — 201, 295  
 Mjaskovski, Nikolai — 134, 201, 212  
 Mokroussov, Boriss — 225  
 Monet, Claude — 156, 162  
 Moniuszko, Stanisław — 88  
 Monteverdi, Claudio — 24  
 Mozart, Leopold — 43  
 Mozart, Wolfgang Amadeus — 18, 36



- 38, 40, 43—51, 54, 61, 62, 67, 92, 249, 251  
 Mšvelidze, Šalva — 294  
 Muradeli, Vano — 225  
 Mussorgski, Modest — 64, 103, 112, 116, 117—123, 134, 135, 137, 166, 221  
 Mägi, Ester — 272  
 Naissoo, Uno — 226, 266  
 Napoleon ■ (Bonaparte, N.) — 41, 54, 112  
 Neefe, Gotlieb — 51  
 Nekrasov, Nikolai — 103, 117  
 Nero — 8  
 Nono, Luigi — 159, 189  
 Nordraak, Rikard — 97  
 Normet, Leo — 271  
 Nossov, Georgi — 225  
 Novikov, Anatoli — 225  
 Odojevski, Vladimir — 108  
 Offenbach, Jacques — 67  
 Oganessjan, Edgar — 295  
 Oistrakh, David — 213  
 Oit, Arne — 226  
 Oja, Eduard — 264  
 Ojakäär, Valter — 226  
 Orff, Carl — 159, 180—182, 183  
 Ostrovski, Aleksandr — 103, 131  
 Ostrovski, Arkadi — 225  
 Ots, Georg — 273  
 Paganini, Niccolò — 73, 75, 92, 148, 149  
 Pahmutova, Aleksandra — 202, 226  
 Palestrina, Giovanni Pierluigi da — 17, 18, 19, 26  
 Pallašvili, Zahhar — 294  
 Parsadanjan, Boriss — 272  
 Pauls, Raimonds — 226  
 Penderecki, Krzysztof — 159, 183  
 Pergolesi, Giovanni — 38  
 Perov, Vassili — 103  
 Petrarca, Francesco — 75  
 Petőfi, Sándor — 63  
 Picasso, Pablo — 162  
 Pjatnitski, Mitrofan — 225  
 Polevoi, Boriss — 207  
 Pottler, Eugène — 153  
 Poulenc, Francis — 170, 171  
 Prokofjev, Sergei — 134, 159, 162, 201, 202—205, 207, 208, 210, 211, 216  
 Promet, Aleksander — 255  
 Purcell, Henry — 25  
 Puškin, Aleksandr — 106, 108, 113, 130, 143, 147, 148, 150, 220  
 Põldmäe, Alo — 272  
 Päts, Riho — 253, 257, 272  
 Radin, Leonid — 224  
 Raffael (Raffaello Santi) — 19, 75  
 Rahmaninov, Sergei — 103, 148—150  
 Rameau, Jean-Philippe — 25, 162  
 Raudsepp, Kirill — 276  
 Ravel, Maurice — 121, 166—169, 172  
 Reiman, Villem — 272, 273  
 Reinvald, Ado — 239  
 Renoir, Auguste — 162  
 Repin, Ilja — 117  
 Ridala, Villem — 246  
 Rimbaud, Arthur — 63  
 Rimski-Korsakov, Nikolai — 65, 103, 109, 111, 116, 119, 128—134, 135, 137, 148, 150, 190, 258  
 Robeson, Paul — 194  
 Rodin, Auguste — 162  
 Roman, Johann — 97  
 Rossini, Gioacchino — 38  
 Roždestvenski, Robert — 216  
 Rouget de Lisle, Claude-Joseph — 40, 154  
 Rousseau, Jean-Jacques — 64  
 Rubens, Paul — 19  
 Rubinstein, Anton — 103, 113—115, 202, 251  
 Rubinstein, Ida — 169  
 Rummo, Paul-Eerik — 288  
 Rungi, Marta — 271  
 Rusthaveli, Sotha — 292  
 Rääts, Jaan — 193, 266, 272, 281, 290—292, 292  
 Saar, Mart — 134, 256—259, 261, 265, 266, 272, 287  
 Saebelmann, Friedrich — 239, 240  
 Saint-Saëns, Camille — 83  
 Sajat-Nova — 292  
 Saltõkov-Štšedrin, Mihhail — 103, 117  
 Sammartini, Giovanni Battista — 38  
 Scarlatti, Domenico — 25  
 Scheidt, Samuel — 26  
 Schein, Johann — 26  
 Schiller, Friedrich — 52, 58, 93, 135, 252  
 Schubert, Franz — 65, 67, 68—71, 72—74, 82, 84, 105, 173, 247  
 Schumann, Clara — 71  
 Schumann, Robert — 65, 71—73, 74, 82, 103, 116  
 Schönberg, Arnold — 156, 157, 175, 176—178, 179, 185, 201  
 Schütz, Heinrich — 26  
 Serov, Aleksandr — 103  
 Shakespeare, William — 29, 52, 66, 75, 76, 93, 200, 205, 221, 249  
 Sibelius, Jean — 64, 97, 100—102  
 Simm, Juhan — 242, 272  
 Sink, Kuldar — 272  
 Skrijabin, Aleksandr — 103, 150—153, 160, 223  
 Smetana, Bedřich — 91  
 Smuul, Juhan — 276, 279  
 Solovjov-Sedoi, Vassili — 201, 225  
 Sophokles — 8  
 Spendiarov (Spendiarjan), Aleksandr — 134, 294  
 Szymanowski, Karol — 183  
 Stanislavski, Konstantin — 148  
 Stassevitš, Abram — 210  
 Stasov, Vladimir — 103, 106, 116, 117, 124, 134, 148  
 Stockhausen, Karlheinz — 159, 181  
 Stokowski, Leopold — 201  
 Stradivari, Antonio — 16  
 Strauss (noorem), Johann — 67  
 Strauss (vanem), Johann — 67, 178  
 Strauss, Richard — 155, 173, 175, 176, 181  
 Stravinski, Fjodor — 190  
 Stravinski, Igor — 154, 159, 162, 166, 168, 170, 178, 183, 190—194  
 Surikov, Vassili — 117  
 Sviridov, Georgi — 159, 201, 221—223, 224  
 Sõrmus, Eduard — 251  
 Sööt, Karl Eduard — 252  
 Saljapin, Fjodor — 113, 148, 149  
 Sebalin, Vissarion — 287  
 Snitke, Alfred — 201  
 Sostakovitš, Dmitri — 159, 175, 201, 203, 216—219, 221, 225, 226  
 Štamic, Jan — 91  
 Štogarenko, Andrei — 294  
 Štšedrin, Rodion — 2, 223, 224  
 Zahharov, Vladimir — 225  
 Zariņš, Margers — 201, 293  
 Zubanova, Gaziza — 295  
 Zukovski, Vassili — 108  
 Tailleferre, Germaine — 170  
 Taktakišvili, Otar — 201, 202, 294  
 Tamberg, Eino — 5, 192, 272, 281, 281—286, 287, 290, 292  
 Tamm, Aino — 244, 251  
 Tammlaan, Evald — 286  
 Tammsaare (Hansen), Anton — 285  
 Tanejev, Sergei — 103  
 Thomson, Aleksander — 239, 240, 256  
 Tigranjan, Armen — 294  
 Tobias, Rudolf — 134, 247, 248—250, 251, 253, 254, 255  
 Tolstoi, Lev — 208  
 Tooming, Osvald — 290  
 Topman, August — 251  
 Tormis, Veljo — 272, 281, 287—290, 292  
 Toscanini, Arturo — 201  
 Tsintsadze, Sulhan — 294  
 Tšaikovski, Boriss — 201, 202  
 Tšaikovski, Pjotr — 65, 82, 92, 98, 103, 105, 111, 135—144, 146, 147, 148, 149, 200, 216, 253, 264, 291  
 Tšernõševski, Nikolai — 103  
 Tubin, Eduard — 166, 192, 257, 266, 267—270  
 Tulikov, Sergei — 225  
 Turgenev, Ivan — 103  
 Törnpu, Konstantin — 245, 246, 252  
 Under, Maria — 55  
 Ustvolškaja, Galina — 202  
 Vainiūnas, Stasys — 294  
 Variste, Jüri — 271  
 Varlamov, Aleksandr — 105  
 Vedro, Adolf — 264  
 Verdi, Giuseppe — 64, 92—96, 102  
 Verlaine, Paul — 162  
 Verstovski, Aleksei — 105  
 Veske, Mihkel — 253  
 Vetemaa, Enn — 292  
 Vettik, Tuudur — 257  
 Viiralt, Eduard — 162  
 Vilde, Eduard — 279  
 Vitols, Jāzeps — 293  
 Voznessenski, Andrei — 223  
 Wagner, Richard — 64, 65, 67, 74, 76—81, 82, 92, 93, 101, 102, 162, 170, 173, 176  
 Walter, Bruno — 201  
 Weber, Carl Maria (von) — 67  
 Webern, Anton — 178, 179  
 Wieck, Friedrich — 71  
 Wieniawski, Henryk — 88  
 Willigerode, Adalbert Hugo — 237  
 Wirkhaus, David Otto — 237, 242  
 Wittgenstein, Paul — 168  
 Wrangel, Peter von — 223  
 Xenakis, Yannis — 159



## SISUKORD

Sissejuhatus	3
Muusika arenguperioodid	5
VANAAJA MUUSIKA	6
MUUSIKA KESKAJAL	8
Orlando di Lasso ja Giovanni Pierluigi da Palestrina	17
MUUSIKA UUSAJAL	20
Uusaja muusika algperiood — barokk	21
Johann Sebastian Bach ja Georg Friedrich Händel	26
Uusaja muusika teine periood — klassitsism	35
Franz Joseph Haydn	41
Wolfgang Amadeus Mozart	43
Ludwig van Beethoven	51
Viini klassikute ajalooline tähtsus	61
Uusaja muusika kolmas periood — romantism	62
Saksa, austria ja ungari romantikud	67
Franz Schubert	68
Robert Schumann	71
Ferenc Liszt	73
Richard Wagner	76
Johannes Brahms	81
Prantsuse ja poola romantikud	83
Hector Berlioz	83
Georges Bizet	85
Fryderyk Chopin	88
Tšehhi romantikud	91
Itaalia romantikud	92
Giuseppe Verdi	92
Põhjamaade romantikud	97
Edvard Grieg	97
Jean Sibelius	99
Vene romantikud	102
Talupojalaul ja linnaromanss vene rahvusromantilise heliloomingu lätena	103
Mihhail Glinka	105
Aleksandr Dargomõžski	112
Anton Rubinstein	113
«Võimas rühm»	115
Modest Mussorgski	117
Aleksandr Borodin	123
Nikolai Rimski-Korsakov	128
Pjotr Tšaikovski	135

Sergei Rahmaninov	148
Aleksandr Skrjabin	150
MUUSIKA XX SAJANDIL	153
Prantsuse muusika XX sajandil	162
Claude Debussy	162
Maurice Ravel	166
Austria ja saksa muusika XX sajandil	173
Arnold Schönberg	176
Uus Viini koolkond	178
Carl Orff	181
Teiste rahvaste muusika XX sajandil	183
Béla Bartók	184
George Gershwin	187
Igor Stravinski	190
Olmemuusika XX sajandil	194
ENE NOUKOGUDE MUUSIKA	200
Sergei Prokofjev	202
Aram Hatšaturjan	211
Dmitri Kabalevski	214
Dmitri Sostakovitš	216
Georgi Sviridov	220
Rodion Štšedrin	223
Massilaul ja selle nimekamad viljelejad	224
EESTI MUUSIKA	226
Rahvalooming	226
Asjaarmastajaliku koorilaulu ja pillimuusika periood	235
Esimesed kutselised heliloojad — koorilaulu viljelejad	242
Muusikaelu elavnemine ja kunstitaseme tõus. Heliloomingu žanriline mitmekesis-tumine XX sajandi alguses	247
Rahvusliku väljenduslaadi taotlused koorimuusikas	256
Algupärase ooperi tekkimine	261
Uuendustaotlused instrumentaalmuusi-kas rahvusliku helikeele pinnal	265
Muusikaelu ja heliloomingu Nõukogude Eestis	270
Lühiülevaade teiste nõukogude rahvaste muusikast	292
Väike muusikasõnastik	296
Nimede hääldamine	299
Isikunimede register	299

## ÕPIKU KASUTAJALE

Tee tarkuse varasalve juurde nõuab hoolt ja püsivust. Olen Sulle sellel teel abiliseks, nõuand-jaks ja seltsimeheks. Minu lehekülgedel leidub palju vajalikke teadmisi. Olen neid meeleldi nõus Sinuga jagama. Selle eest pead aga mind hästi hoidma, et võiksin järgmise aastal Sinu nooremaid koolikaaslasid niisama hästi teeninda.

Õpik  
Kullanaa Keskool

(kooli nimi)

## ÕPIKU KASUTAJAD

Õppe-aasta	Õpilase ees- ja perekonnanimi	Õpiku seisund vastuvõtmisel	Hinne õpiku kasu-tajale
19.84./85.	H. Truuralu		
19.85./86.	R. Ruusberg		
19.86./87.	L. Kuusberg		
19.87./88.	B. Kuusberg		
19.88./89.	R. KUURHANA		

«Saarte Tr.» 12. 79. 2619. 150 000

Имби Кулль, Офелия Туйск. История музыки для средней школы. Издание 6-е, исправленное и дополненное. На эстонском языке. Художник-оформитель Т. Ару. Потная графика М. Лаане-пыльд. Таллин, «Валгус».

Toimetaja H. Abo. Kunstiline toimetaja B. Grodinski. Tehniline toimetaja M. Pall. Korrektorid E. Martoja, S. Uustare.

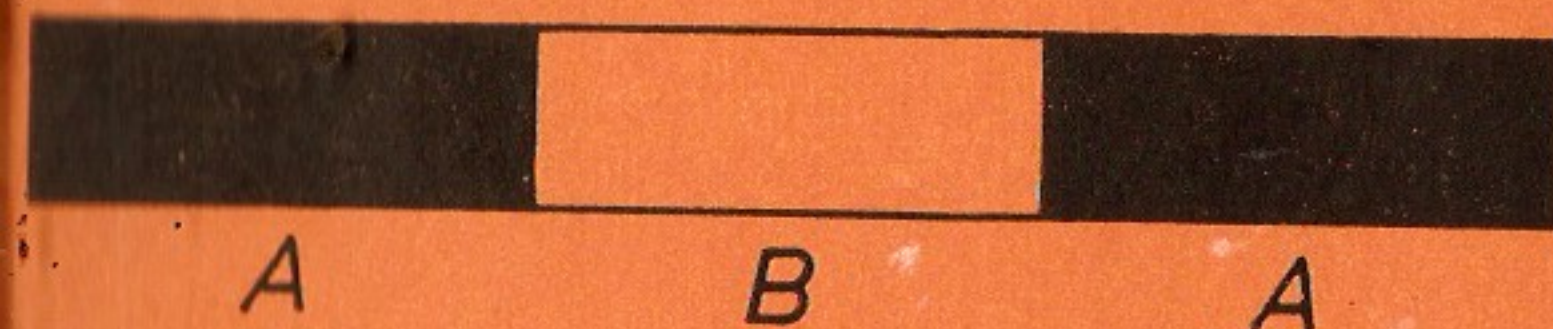
IB № 3495

Laduda antud 16. 09. 81. Trükkida antud 17. 02. 82. Formaati 20x90/16. Trükipaber nr. 2. Kiri: literatur-naja, Kõrgtrükk. Tingtrükipoognaid 22,23+0,29 (ees- ja tagaleht). Tingvärviõmmiseid 23,11. Arves-tuspoognaid 23,81+0,48 (ees- ja tagaleht). Trükiarv 26 000. Tellimuse nr. 2804. Hind 80 kop. Kirjastus «Valgus», 200090 Tallinn, Pärnu mnt. 10. H. Heidemanni nim. trükikoda, 202400 Tartu, Ülikooli 17/19. III

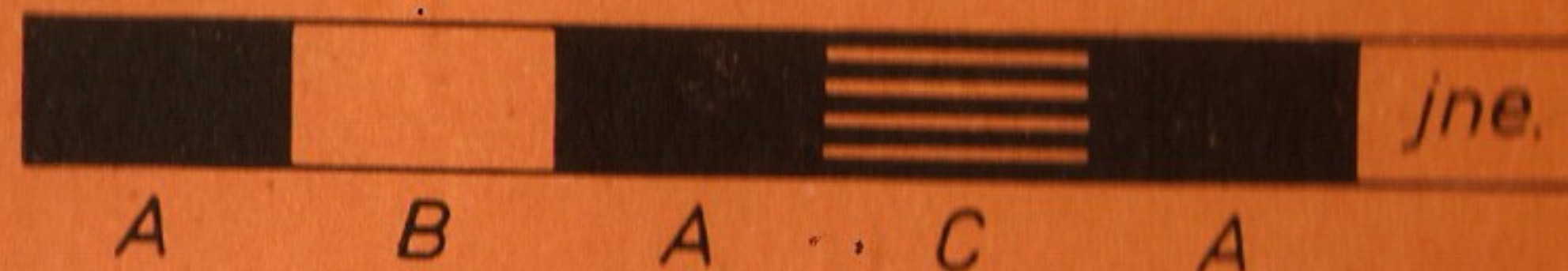


# VORMIDE SKEEMID

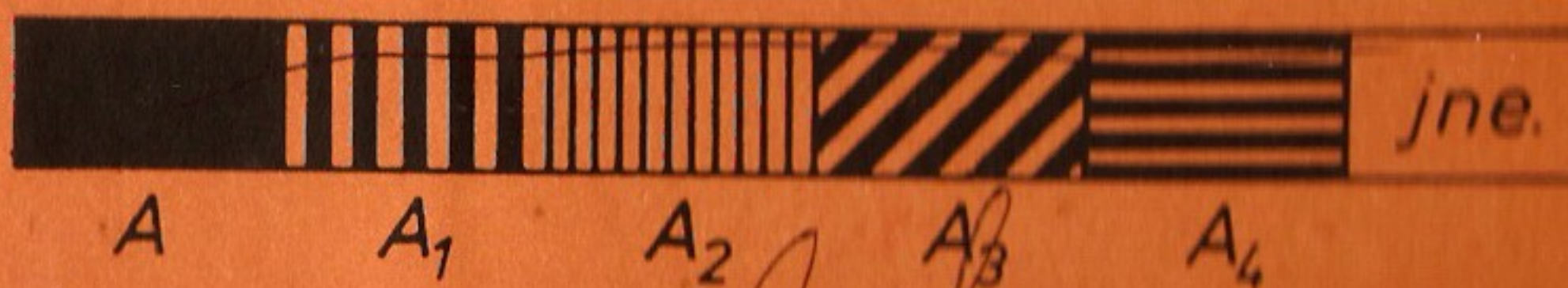
KOLMEOSALINE,  
KONTRASTSE KESKMISE OSAGA



2. RONDO



3. VARIATSIOONID



SONAADIVORM

